

Expériences de pensée

revue *Epistémocritique*

dossier dirigé par Christine BARON et Charlotte KRAUSS

Christine Baron

Université de Poitiers, FoReLLIS (UR 15076)

Expériences de pensée. Introduction

L'expérience de pensée se caractérise par une longue histoire, peut-être même antérieure à ce que Mach désigne et popularise à la fin du XIX^{ème} siècle sous le nom de *Gedankenexperiment*. Cette notion est d'abord transversale aux sciences, à la philosophie, et sa représentation relève à la fois de la fiction littéraire, cinématographique et bédéistique. Objet de controverses dès son apparition, la notion est tantôt valorisée, tantôt rejetée par les scientifiques notamment car soupçonnée de s'apparenter à une forme d'intuitionnisme ; en effet comment imaginer une expérience purement mentale qui ne passe pas par sa vérification physique ? Quels bénéfices en escompter ? Et surtout : peut-elle se passer de toute validation de nature empirique ? En convoquant l'hypothèse, la fiction et la suspension des savoirs usuels, l'expérience de pensée trouble, fait porter le raisonnement sur un cas imaginaire dans le but d'accroître notre connaissance du réel. Elle a mauvaise réputation et semble s'opposer à la rigueur du raisonnement, particulièrement en sciences où règne la preuve par l'expérience.

Or, il est possible, en assumant le paradoxe, de se demander si l'expérience-clé, celle qui vérifie absolument et parfaitement une théorie, ne relève pas du mythe pur et simple¹ et si le passage par l'expérience de pensée, notamment depuis la fin de la physique mécaniste, ne serait pas au contraire le cas le plus fréquent dans la pratique des sciences dures, et en tout cas celui qui a permis des changements de paradigmes décisifs. Telle est en tout cas la suggestion de Thomas Kuhn². En se caractérisant par une exigence théorique qui l'éloigne de l'intuition banale, l'expérience de pensée

¹ Telle est en tout cas l'hypothèse de B. Vidal dans la préface de *La Testabilité des théories*, Paris, Technedit, 2014.

² Voir Thomas Kuhn, « A function for thought experiment » [1964], *The Essential tension*, University of Chicago Press, 1977.

ouvrirait ainsi de nouveaux paradigmes et permettrait de manière privilégiée des mutations fécondes dans le domaine de la connaissance, sans que pour autant les faits soient nouveaux ; c'est leur interprétation qui diverge. Telle est l'hypothèse empiriste de John Norton, que commente Stuart en ces termes :

If thought experiments produce new information about the world it is because they bring to light the hidden consequences of and relations between facts that we already know. Thus, if we wish to eliminate any appeal to "epistemic magic" (Norton 2004, 45) we must accept that thought experiments are arguments³; the only empiricist-friendly way of reasoning to new knowledge from old⁴.

Dans la préface d'un ouvrage consacré à la période classique, Sophie Roux constate que l'expérience de pensée connaît un regain d'intérêt à la fin du XXème siècle et que de nombreuses théories y ont recours, telles la chambre chinoise de Searle (sur l'intelligence computationnelle), la terre jumelle de Putnam (sur l'externalisme sémantique) ou la chambre de Mary de Dennett. On distingue généralement les expériences de pensée philosophiques et physiques. Pour les premières, on peut citer l'anneau de Gygès chez Platon, le spectre chromatique inversé chez Locke, la chambre chinoise chez John Searle ou encore le cerveau dans la cuve chez Hilary Putnam. En ce qui concerne les secondes, peuvent être invoquées la chute des corps de Galilée, Darwin sur l'évolution de l'œil, le disque de Poincaré, l'ascenseur d'Einstein, le démon de Maxwell ou le bateau de Thésée (Locke). Tous ces exemples impliquent des récits qui illustrent une hypothèse et comportent une intention démonstrative raccordée à notre expérience commune. Sophie Roux rappelle en effet que même si l'histoire racontée est contrefactuelle, un minimum de réalisme est nécessaire afin de permettre une connexion avec les représentations du destinataire du récit du récit expérimental. Certaines de ces expériences peuvent être de nature éthique (comme des alternatives) ou physique, relever des sciences naturelles ou encore des sciences du langage.

Des controverses éclatent très vite à propos des expériences de pensée ; elles impliquent le rôle de l'imagination, rôle essentiel selon Tamar Szabo Gendler⁵, inexistant selon John Norton⁶. On peut toutefois en dégager quelques traits communs et quelques illustrations qui permettent d'introduire le propos. Pour effectuer une comparaison rhétorique, dans un raisonnement, l'expérience de pensée est à la manière d'une digression dans un discours à l'aune de laquelle le propos principal va être évalué voire repensé. Ce détour suppose que l'on s'éloigne de l'urgence de la décision, que l'on prenne du

³ La notion d'« argument » définie par son pouvoir de conviction, le fait qu'il s'impose et le fait que toute argumentation divergente est démonétisée n'est pas sans poser problème, comme le souligne Stuart (voir *infra* note 4).

⁴ Michael T. Stuart « Norton and the logic of thought experiment », revue en ligne *Axiomates*, 2016, www.researchgate.net/publication/307590131 (dernière consultation le 03/05/2021).

⁵ Tamar Szabo Gendler, *Thought experiment, In the Power and Limits of imaginary Cases*, London, Routledge, 2000.

⁶ John Norton, « Are thought experiments Just What You Thought ? », *Canadian Journal of philosophy*, vol. 26, n° 3 (1996), p. 333-366.

champ vis-à-vis de l'objet considéré afin de se donner la chance d'un regard neuf. L'expérience de pensée suspend ainsi le jugement, comme le note Tamar Szabo Gendler.

Still it might seem [...] that the difference between an imaginary and an actual situation about which we are called to make a judgment is that the latter carries with a certain sort of urgency; some state of affairs that is actually out there, and we need to make a decision about which is properly to be evaluated. An imaginary situation, by contrast is purely academic...⁷

Son caractère « pur », mental, délié des contraintes et des urgences du réel suppose que l'expérience ne soit pas toujours nécessaire ni possible ; elle s'auto-valide parfois par sa pertinence intrinsèque (dans le cas de l'expérience philosophique). Elle suppose en outre une stase temporelle, commune au récit de nombreuses expériences de pensée. C'est ainsi à la faveur d'une pause dans le récit de *Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon que le narrateur est initié à l'expérience de Maxwell de manière très théâtralisée et incarnée⁸. Ajoutons à ce point que l'expérience de pensée, dans la mesure où elle frappe l'imagination par un scénario élaboré, peut migrer d'un domaine vers un autre ; ainsi, dans les premières pages du *Sens pratique*, Bourdieu développe une analogie entre le démon de Maxwell, le passage de particules thermiques par une petite porte et la sélection scolaire.

Une rapide définition

Outre cette stase temporelle (qui peut prendre une forme ambulatoire chez Rousseau par exemple, ou dans l'un des films évoqués dans la contribution de Mathias Lavin lorsque le poète compose en marchant), un assez grand flou règne sur la définition de la notion. Ainsi, Margherita Archangeli note les différentes thèses qui s'affrontent dans ce domaine, ce qui ne contribue pas à clarifier cet objet étrange :

Est-il possible de définir précisément et adéquatement ce qu'est une expérience de pensée ? Le débat intense entre les philosophes contemporains à ce sujet n'a pas abouti à une définition consensuelle. En effet une expérience de pensée a pu être définie tour à tour comme (la liste suivante ne prétend pas être exhaustive) : un argument (Norton, 1991) ; une vision intellectuelle des lois de la nature dans un monde platonicien (Brown, 1991a/b, 2004a/b) ; une expérience dont le résultat peut être connu sans qu'il soit nécessaire de la mettre en œuvre (Sorensen, 1992) ; une espèce de raisonnement simulationnel fondé sur des modèles (Nersessian, 1993) ; une entité abstraite qui n'est pas particulièrement expérimentale, mais plutôt une exploration et un perfectionnement d'un modèle théorique (Humphreys, 1993) ; une contemplation guidée d'un scénario hypothétique (Gendler Szabó, 1998) ; un raisonnement contrefactuel avec des caractéristiques similaires à une expérience (Weber & De Mey, 2003)⁹.

⁷ Tamar Szabo Gendler, p. 16.

⁸ Le savant dont le visage apparaît sur un petit cylindre qui réalise l'expérience dans le roman est goguenard et semble afficher un demi-sourire... démoniaque.

⁹ Archangeli, M. (2017), « *Expérience de pensée* », version académique, dans M. Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, URL: <http://encyclo-philo.fr/experiences-de-pensee-a/> (dernière consultation le 4/4/2022).

En dépit de ces désaccords qui portent autant sur l'utilité de l'expérience de pensée que sur sa nature¹⁰, on peut considérer que trois catégories définitives sont en circulation aujourd'hui pour circonscrire ce que nous nommons expérience de pensée :

1. La mise en parenthèse du réel, voire l'aspect contrefactuel de l'expérience de pensée et le fait qu'elle fasse appel à l'imagination (points tous deux très controversés).
2. Le fait qu'elle implique un scénario concret et donne lieu à une narration.
3. L'intention cognitive qui anime sa mise en œuvre (qui ne préjuge nullement du résultat).

Chacune de ces caractéristiques peut s'entendre au sens strict ou au sens large, les trois soulèvent toutefois des débats quand l'une d'entre elles n'est pas compatible avec les autres. Qu'entend-on, par exemple, par « productivité » de l'expérience de pensée ? Est-ce un résultat concret de l'expérience (en physique par exemple) ou un changement de paradigme méthodologique comme le suggère Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques* ? Enfin, le critère narratif est-il exclusif d'autres modes de discours ? Laurence Dahan-Gaida¹¹ suggère que dans l'expérience de pensée, la spéculation peut faire corps avec certains régimes de discours, en particulier l'essai (ou la forme mixte du roman-essai). Ainsi, le récit n'est-il légitime qu'en tant qu'il est ordonné à une démonstration qui l'éclaire et le justifie.

Pour ce qui concerne le dernier critère, nous verrons que certaines expériences de pensée philosophiques et artistiques s'effectuent à rebours, lorsque le sujet prend conscience du caractère heuristique de ce qu'il prend d'abord comme méditation, lorsque sous la pression d'un événement extérieur ou d'une prise de conscience, il effectue un retour réflexif sur sa situation. Alors que l'expérience de pensée en sciences se définit par la programmation d'une hypothèse, celle-ci peut, à l'inverse, se construire chemin faisant, à l'abri de toute intention, sous l'égide d'un scénario révélateur.

Trois occurrences dans l'histoire des sciences jalonnent la constitution de la notion ; Christian Ørsted¹², dans sa *Première introduction à la physique générale* de 1811, montre que certains objets (mathématiques notamment) sont engendrés par l'esprit alors que pour le physicien, il ne s'agit pas seulement de montrer qu'une chose est faite de telle manière mais pourquoi elle est ainsi.

C'est toutefois avec Mach que la notion prend corps en s'appuyant sur un modèle épistémologique évolutionniste. Selon ce modèle, la science mécanique est doublée d'un savoir instinctif des objets physiques qui nous fournit une interprétation correcte de ceux-ci, même si ce savoir n'est pas conscient ou réfléchi : ce savoir est objectif et donc fiable. Il récuse ainsi l'expérience du seau de Newton : Newton inférant l'existence d'un espace absolu, il en déduit une loi générale de

¹⁰ Nous ne reprendrons pas l'intégralité de débats qui figurent ailleurs et incluent ou excluent du champ de l'EP, de manière polémique certaines expériences mentales.

¹¹ Voir sa contribution dans ce collectif.

¹² On a coutume de lui attribuer la paternité de la notion. Toutefois, Lichtenberg (1742-1799), physicien et auteur d'aphorismes, semble y avoir eu recours avant lui. Certains auteurs soulignent cependant que l'on peut également en trouver des traces dans la philosophie kantienne (Kühne, 2005 ; Fehige et Stuart, 2014).

l'univers, ce qui constitue selon Mach une extension abusive. L'expérience de pensée a en effet selon lui un caractère analytique et non synthétique au sens kantien du terme ; elle ne peut donc être étendue à des phénomènes jamais observés. Ainsi, la proposition de Newton est « monstrueuse » à ses yeux car non garantie par l'expérience.

Mach conçoit deux sortes d'expériences de pensée : celles qui ont en elles-mêmes leur conclusion et celles qui anticipent l'expérience physique à la manière dont Galilée avait anticipé la pensée de l'accélération des corps en chute libre. L'expérience de pensée est ainsi reliée à l'expérience dont elle tire sa légitimité (ce qui dévalue nécessairement l'expérience philosophique ou morale). En tant que stratégie adaptative, elle correspond en outre à un besoin biologique humain dans l'environnement.

Quelques exemples

Mach invente la notion de variation continue qui consiste à introduire dans une expérience de pensée des variantes de faits connus pour tenter de voir s'ils influent sur le résultat. On peut tirer deux conclusions de sa doctrine : que les expériences de pensée sont de simples anticipations d'une part, et d'autre part, que la notion de contrefactualité n'est pas reconnue.

C'est Einstein qui va introduire cette dimension. Il parle d'ailleurs plus volontiers d'« argument », d'« analogie », d'« expérience idéale », comme le souligne Sophie Roux dans sa préface au collectif consacré à cette question à l'époque classique¹³. Einstein soutient aussi que d'une expérience de pensée, on peut déduire un principe. L'expérience de l'ascenseur est paradigmatique, car elle lui permet d'expliquer un phénomène sans avoir recours au formalisme mathématique.

Cela permet la constitution de nouvelles formes d'intuition ; de la déduction, classique en sciences, à l'induction, on passerait à l'abduction soit la vérification d'une règle hypothétique que se donne le raisonnement afin de vérifier un fait autrement que par l'expérience. Si on compare le schéma expérientiel d'Einstein à celui du bateau de Galilée, la différence apparaît immédiatement. Galilée suppose deux situations (et deux personnes qui les perçoivent) dans un univers homogène ; le calme et la tempête se tiennent dans le même univers physique. On parle donc à tort de « relativité galiléenne ». Einstein, dans l'expérience de l'ascenseur, imagine deux observateurs et deux théories distinctes qui supposent que le cadre de référence cesse d'être homogène, ce qu'implique la notion de relativité. Ce changement de cadre est réputé accroître la valeur heuristique de l'expérience de pensée ; il en est à la fois l'objet (concevoir deux univers) et la condition dans ce cas précis.

¹³ Katerina Ierodiakonou et Sophie Roux, *Thought experiments in Methodological and Historical Contexts*, Leiden, Boston Brill, 2011. Préface.

Les trois caractéristiques de l'expérience de pensée peuvent entrer en conflit, notamment la notion de contrefactualité car elle va contre l'intuition commune. Comme le souligne Sophie Roux, la contrefactualité peut être faible, moyenne ou élevée. Galilée est dans le cadre d'une contrefactualité faible : il ne peut réaliser le vide pour expérimenter la pesanteur, mais il infère des propriétés de l'air ce qui se passe dans un autre milieu. Inversement, il existe des scénarios contrefactuels qui ne sont pas pour autant des expériences de pensée. Quand Newton calcule la trajectoire de corps soumis à une loi d'attraction proportionnelle à leur distance, il effectue un calcul mathématique. Quand le narrateur d'un « livre dont vous êtes le héros » propose des scénarios différents, on peut parler de mondes possibles de la narration mais pas vraiment d'expérience de pensée, à moins que le lecteur ne conçoive à partir de cette lecture de nouvelles modalités ontologiques des mondes fictionnels et ne les développe dans une théorie *ad hoc*.

L'expérience de pensée en sciences peut inclure des détails « parasites » empruntés à l'univers de la fiction pour mieux figurer la situation présentée. Ainsi, les deux physiciens de l'ascenseur d'Einstein se réveillent après un sommeil narcotique plongés dans le noir pour discuter du champ gravitationnel dans une boîte opaque. Peu importent les détails, mais il s'agit de les abstraire d'une situation « normale » dans laquelle la perception du réel renvoie à des cadres acquis. On pourrait ajouter pour conclure que lorsque nous mobilisons la notion de scénario contrefactuel, cela inclut toute une série de types d'expériences très divers et pour le moins hétérogènes ; l'hypothèse de l'état naturel de Rousseau, les thèmes écologiques de *Dune* de Frank Herbert ou encore des questions de nature éthique. On peut ainsi songer au dilemme du tramway de Philippa Foot dans *Virtues and vices* (1967) qui a été repris par Sandel dans *Justice*. La manière dont nous répondons à ces dilemmes importe peu ; ce qui importe, c'est de savoir en l'occurrence si cette réponse nous satisfait et à quels critères ou à quel corps de doctrine nous avons fait appel en donnant tel type de réponse (utilitarisme, libertarianisme, position déontique ou référence au droit naturel).

Expérience de pensée et fiction

Ainsi, la fiction peut ou non faire partie des expériences de pensée ; tout dépend du contexte dans lequel elle s'insère. Il faut que l'expérience de pensée comporte un argument, qu'elle prenne place dans un questionnement et qu'elle modifie nos croyances. Cette triple définition exclut a priori les récits purement escapistes du côté de la littérature tout comme la pratique du calcul mathématique pur du côté des sciences, même si ces deux pratiques supposent une activité mentale. Car l'expérience de pensée implique toujours une tension, entre le connu et l'inconnu, entre l'intuition commune et ce que nous livre ses résultats, entre nos méthodes usuelles et ce qu'elle suggère et surtout, elle met en jeu une démonstration.

Certains textes, tels les *Méditations métaphysiques* de Descartes, sont très peu invoqués lorsqu'on parle d'expérience de pensée et cependant, ils comportent à bien des égards de nombreuses caractéristiques de l'expérience de pensée et notamment d'abord la situation du circuit fermé¹⁴. L'expérience de pensée suppose en effet une sorte de chambre noire de l'esprit dans laquelle elle se déroule à l'abri des contingences empiriques, et à la manière dont on développe un cliché dans un laboratoire photo : ce dernier devient visible seulement en ayant passé cette étape. C'est un moment de suspension, celui du doute philosophique qui va faire basculer nos univers de croyances spontanées. Suspension du jugement, stase temporelle, suspension de l'expérience sensorielle, doute sur les cadres mêmes de l'expérience ; ces quatre éléments permettent de dire que nous sommes dans le cadre d'une probable expérience de pensée.

La seconde remarque est que tout ne peut pas être problématique dans l'expérience de pensée. Comme une question que l'on pose prend appui sur ce qui ne fait pas question dans l'énoncé¹⁵, elle suppose un socle antérieur commun minimal accepté par la conscience et pour prendre une analogie mathématique, une équation ne peut pas être formée que d'inconnues. « Qu'est-ce donc que j'ai cru être ci-devant ? Sans difficulté j'ai pensé que j'étais un homme. Mais qu'est-ce qu'un homme ? Dirais-je que c'est un animal raisonnable ? Non certes car il faudrait rechercher après ce que c'est qu'animal et ce que c'est que raisonnable, et ainsi d'une seule question nous tomberions insensiblement en une infinité d'autres plus difficiles et plus embarrassées... »¹⁶ s'écrie Descartes, conscient du risque d'un *regressus ad infinitum* qui enfermerait la pensée dans une impasse.

Enfin, l'expérience de pensée suppose une des règles majeures de la fiction qui est celle de l'écart minimal (*minimal departure*) théorisée par Marie-Laure Ryan et selon laquelle il existe des caractéristiques communes au monde de l'expérience de pensée et à celui de l'auditoire auquel elle est destinée : la réussite et la compréhension du processus dépendent même de cette réduction de l'écart entre monde imaginé et monde réel. C'est la raison du côté de l'émetteur de la limitation de l'expérience de pensée à désincarner totalement la pensée, à l'élaborer hors de toute forme déterminée, et du côté de récepteur, c'est la cause de la résistance mentale à des scénarios qui seraient à la fois contrefactuels et totalement contre-intuitifs.

¹⁴ Cf. Descartes « Je fermerai les yeux, je me boucherai les oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les choses corporelles, ou du moins parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les répudierai comme vaines et comme fausses. », Descartes *Méditations métaphysiques*, Paris, *Oeuvres complètes IV/1*. Édition Beyssade et Kambouchner, Paris, Gallimard, TEL, 2018, p. 137.

¹⁵ C'est ce que Michel Meyer nomme la « différence problématologique », soit l'élément résiduel non problématique qui suppose un accord des locuteurs sur le sens des mots ; quand je demande si le ciel est bleu, je m'accorde au moins sur le sens de « ciel » et sur ce qu'est la couleur bleue.

¹⁶ Descartes *Méditations métaphysiques*, Paris, *Oeuvres complètes IV/1*. Édition Beyssade et Kambouchner, Paris, Gallimard, TEL, 2018, p. 120-121.

Chez Descartes, on peut prendre l'exemple des auteurs d'œuvres d'art picturales qui, quoique peignant des êtres fantastiques – on songe à Jérôme Bosch – n'en empruntent pas moins les catégories du monde commun, sans quoi nous ne les verrions même pas :

Toutefois il faut avouer que les choses qui sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux ou des peintures qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et qu'ainsi pour le moins ces choses générales, à savoir des yeux une tête des mains et tout le reste du corps ne sont pas choses imaginaires mais vraies et existantes. Car de vrai les peintres lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ; ou bien si leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais nous n'ayons rien vu de semblable [...], à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elle être véritables¹⁷.

Cette réponse indirecte à la « radicalité internaliste » de certaines expériences de pensée sauve le concept du solipsisme. Les auteurs qui l'ont mise en œuvre sous sa forme extrême (tel le protagoniste de *Sixtine* de Rémi de Gourmont) pointent l'impasse méthodologique dans laquelle s'enferme la conscience qui, en circuit fermé, cesse de se rapporter à un dehors.

Ces remarques méthodologiques laissent cependant entières des questions qui ont trait, cette fois, à la fonctionnalité de l'expérience de pensée. Quel type de connaissance nouvelle peut-elle véhiculer ? Ces connaissances sont-elles fiables ? Peuvent-elles constituer un auxiliaire de la décision, et dans quels domaines ?

Présentation du numéro

Les articles qui composent cette réflexion collective se répartissent en trois grands ensembles :

La première catégorie de contributions s'intéresse davantage à la structure de l'expérience de pensée et au degré d'abstraction du monde réel qu'elle suppose ou non. La seconde série de textes s'interroge plutôt sur le gain informationnel et la finalité des expériences de pensée ; la manière de relier ou de distinguer deux modes d'appréhension de la réalité psychique, historique et sociologique (image et texte). Enfin, le troisième ensemble explore la manière dont les expériences de pensée permettent de saturer un texte de manière à rendre possible une lecture à contre-courant de traditions critiques connues (La Fontaine, Rilke).

Ainsi, Laurence Dahan-Gaida décline les principaux aspects de l'expérience de pensée à travers *L'Homme sans qualités* de Musil. Virtuelle, utopique, synoptique, synthétique, l'expérience de pensée littéraire œuvre sur des représentations, non des choses ; chez Musil, elle apparaît ainsi comme une aventure modale, une virtualisation du sujet indissociable de l'émergence de l'essayisme en

¹⁷ Descartes *Méditations métaphysiques*, in *Oeuvres complètes IV; 1*. Edition Beyssade et Kambouchner, Paris, Gallimard, TEL, 2018, p. 109.

littérature où mode de vie, de pensée et d'énonciation se conjuguent. Ainsi, la notion de vie potentielle s'inscrit-elle dans un genre hyper-réflexif qui la thématise et instaure, dans le même temps, une relation mimétique entre l'objet de la narration et ses modalités d'énonciation.

À travers trois auteurs, Gourmont, Chesterton et Schwob, Rémi Plaud trace une carte qui va de l'autarcie mentale (Gourmont) à l'énigme en chambre close (Chesterton). Une méthode de l'expérience de pensée se dessine, qui consiste à appréhender le monde différemment voire contre un savoir antérieur et les intuitions des sens, et à revenir sur ce que l'on pensait connu ; la dynamique récursive de l'expérience de pensée est ainsi mise en évidence, dans le contexte historique des écritures « décadentes » du XIX^{ème} siècle, où l'extrême sophistication de l'enquête (chez Chesterton notamment) fait de la lecture elle-même un jeu de piste.

Mathias Lavin, à travers deux films, explore les relations entre cinéma et écriture ; l'écriture d'un poème comme expérience filmique (dans *Paterson* de Jarmush), l'évocation d'Ingeborg Bachmann et de Paul Celan (dans *Rêveurs rêvés* de Beckerman) interrogent la capacité d'intellection des images. Le rôle de la voix et la surimpression d'images sont dès lors moins des procédés que des manières de faire varier le regard sur la création littéraire et de suggérer ainsi le travail de la pensée et de la production des textes ; au-delà de la représentation de la création poétique, le renvoi réflexif à la technique cinématographique interroge ce que peut l'image animée confrontée au défi de l'écriture, la création, mais aussi la lecture ou l'échange épistolaire.

La Vengeance du Comte Skarbak d'Yves Sente et Grzegorz Rosiński, bande dessinée analysée par Charlotte Krauss, plonge le lecteur dans le XIX^{ème} siècle, mais le réalisme des planches l'égare en lui faisant accepter pour vraies des prémices démenties par la suite du récit. D'inférences contrariées en fausses pistes, le lecteur découvre un roman graphique total où la dimension littéraire et picturale se concurrençant dessine une « BD-monde » hyper-réflexive et spéculaire qui parsème d'indices erronés son scénario et l'oblige à refaire à l'envers le chemin de l'intrigue.

En réinterrogeant à nouveaux frais l'œuvre de Perrault, dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, Francisco Gonzalès relit *Le Petit chaperon rouge* à la manière d'un conte(/compte) algébrique. S'inspirant de son adaptation par Rascal en roman graphique, il en propose une lecture originale montrant que l'herméneutique littéraire peut être un chemin initiatique et un pont entre littérature et sciences au moment où les savoirs scientifiques se constituent (et où les grands partages sciences / lettres se forment) au XVII^{ème} siècle dans le contexte d'émergence de la « première » modernité.

La poésie moderniste expérimente quant à elle la relation de l'écriture au réel ; bien loin des suggestions de Mallarmé et d'autres poètes qui tiennent vie et littérature pour incompatibles, Mathilde Manara analyse les *Elégies de Duino* de Rilke comme immersion dans un réel où règne le paradoxe, où l'énonciation devient potentielle et où, de la plainte à l'hymne, l'absence est vécue comme richesse

et plénitude. La poésie devient alors laboratoire et mise à l'épreuve de la logique ; en s'identifiant à une sorte d'épiphanie du monde, d'être là des choses dans leur plénitude, l'écriture poétique trouve sa vérité mais se dissout en même temps, multipliant les paradoxes.

L'expérience de pensée suppose ainsi une approche complexe, par la littérature, le cinéma, ou la bande dessinée de diverses zones du savoir ; elle nous confronte à l'incertitude et permet dans un cadre littéraire et artistique d'interroger réflexivement le médium par lequel elle se donne comme *objet* de l'écriture, de la peinture, de la caméra ou de tout autre médium mais aussi comme *méthode* de lecture ; ainsi peut-elle constituer – comme les dynamiques réflexives qu'elle met en jeu – un moment de la lecture ou plus globalement sa condition de possibilité.

Si elle ne peut se réduire à une dimension intermédiaire mise en évidence dans de nombreuses analyses de ce recueil, dans de nombreux textes de ce recueil, elle fait néanmoins de ce passage d'un langage artistique à l'autre un outil heuristique de premier plan.

Références bibliographiques

ARCANGELI, Margherita, « Expérience de pensée », version académique, dans M. Kristanek (dir.), *L'Encyclopédie philosophique*, URL: <http://encyclo-philo.fr/experiences-de-pensee-a/> (2017).

BROWN, James Robert, Yiftach FEHIGE et Michael T. STUART, *The Routledge Companion to Thought Experiment*, Routledge, 2017.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, *Oeuvres complètes IV;1*. Edition Beyssade et Kambouchner, Paris, Gallimard, TEL, 2018.

IERODIAKONOU, Katerina et Sophie ROUX, *Thought experiments in Methodological and Historical Contexts*, Leiden, Boston Brill, 2011.

KUHN, Thomas, « A function for thought experiment » [1964], *The Essential tension*, University of Chicago Press, 1977.

MACH, Ernst, *La Connaissance et l'erreur*, trad. Marcel Dufour, Paris, Hachette livre BNF, 2016.

NORTON, John, « Are thought experiments Just What You Thought ? » *Canadian Journal of philosophy*, vol. 26, N° 3 (1996), p. 333-366.

STUART, Michael T., « Norton and the logic of thought experiment », revue en ligne *Axiomates*, 2016, <https://www.researchgate.net/publication/307590131> (dernière consultation le 03/05/2021).

SZABO, GENDLER Tamar, *Thought experiment, In the Power and Limits of imaginary Cases*, London, Routledge, 2000.

VIDAL, Bernard, *La Testabilité des théories*, Paris, Technedit, 2014.

Christine Baron est professeur de littérature comparée à l'Université de Poitiers et membre du FoReLLIS (UR 15076). Spécialisée dans le domaine des relations entre droit et littérature, elle a notamment publié trois essais dans ce champ : *La Littérature à la barre*, Presses du CNRS, coll. « Littératures », Paris, 2021, 300 p., *Contextes littéraires : émotions judiciaires*, coll. POLEN, Garnier, 2020, 300 p. et *Le Tribunal du récit, désir de justice et littérature*, Mare & Martin éd., 2023, 302 p. Elle a également codirigé les volumes *Droit et littérature*, coll. « Poétiques comparatistes », (éditions Lucie, 2019) avec Judith Sarfati Lanter, et *Savoirs de la fiction* (PUR, coll. « La Licorne », 2021) avec Laurence Ellena, sociologue.

Laurence Dahan-Gaida
Université de Franche Comté

L'expérience de pensée comme méthode de variation De Mach à Musil

Mots clés : Mach, Musil, Possible, Utopie, Essai.

Résumé : Partant de la formulation théorique de l'expérience de pensée par Ernst Mach, cet article analyse l'usage littéraire qu'en fait Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*. Définie comme un détour par la fiction qui permet d'atteindre une vérité concernant le monde réel, l'expérience de pensée y trouve une première expression dans les notions de possible et d'utopie qui, chez Musil, circonscrivent l'activité même de l'écrivain. En effet, la tâche qu'il lui impartit est d'imaginer des alternatives au réel, comme autant de variations sur ce phénomène complexe qu'on appelle la vie. Au-delà, cette étude montre que l'expérience de pensée trouve dans l'essai la forme littéraire la plus adéquate pour « possible » le réel. Étroitement lié à l'absence de qualités, l'essai implique le choix d'une autre position épistémologique qui consiste à inventer des contextes narratifs pour le possible afin d'expérimenter et de mettre en variation différents aspects de l'expérience humaine.

On attribue généralement à Ernst Mach l'origine de l'expression « expérience de pensée » (*Gedankenexperiment*), qu'il développe à peu près au moment où Hans Vaihinger en fait la théorie (mais sans utiliser l'expression) à partir de la notion de fiction dans sa philosophie du « *als ob* ». Pour Mach, l'expérience de pensée n'est pas une pratique scientifique parmi d'autres, mais un principe à valeur normative, qui s'inscrit dans le cadre d'une théorie générale de la connaissance (1919, 197-211). Il considère en effet que la véritable démarche scientifique consiste à expérimenter et que l'on n'expérimente jamais mieux qu'en pensée. Les thèses de Mach ont inspiré de nombreux scientifiques, mais aussi des écrivains comme Robert Musil qui lui a consacré sa thèse de doctorat en 1908 : *Pour une évaluation des doctrines de Mach*. Arrivé en étranger à la littérature après des études d'ingénieur à l'École Polytechnique de Brünn (1901), Musil a gardé de sa formation scientifique un goût prononcé pour l'expérimentation, la méthode hypothétique et l'imagination constructive propre aux mathématiques. Il a été le premier à tenter de transposer la méthode machienne à la littérature comme en témoignent ses *Journaux*, mais surtout son grand roman *L'homme sans qualités*, qu'il a conçu comme une vaste expérience de pensée sur les conditions de possibilité de la *vie juste*. Ce qui fait tout l'intérêt de sa démarche, c'est que l'expérience de pensée n'est pas pour lui un outil intellectuel permettant d'obtenir des résultats autrement impossibles à atteindre mais qu'elle est aussi, de manière indissociable, une *forme* qui se produit dans le mouvement même où se produit la pensée.

Généalogie de l'expérience de pensée

Pour Mach, l'expérience de pensée est un « élargissement intentionnel et conscient de l'expérience » (Mach, 1908, 187) qui se situe à mi-chemin entre l'expérience au sens de vécu (*Erfahrung*) et l'expérimentation physique (*Experiment*). L'expérience au sens d'*Erfahrung* a un sens très large qui, loin d'être réservé exclusivement aux sciences, est identifiable à tout rapport au réel, à toute accumulation de connaissances par les sens, la mémoire ou le vécu : « Toutes nos idées viennent des expériences antérieures et peuvent se modifier par des expériences à venir » (Mach, 1919, 222). L'expérimentation physique, qui est propre aux sciences, requiert quant à elle l'expérimentation mentale qui est « une condition préalable nécessaire de l'expérimentation physique ; tout expérimentateur, tout inventeur doit avoir en tête son dispositif avant de le réaliser matériellement » (Mach, 1919, 199). Si l'expérience *en* pensée semble être ici un préliminaire à l'expérience physique qu'elle précède et prépare, elle est présentée ailleurs comme indépendante de la partie empirique de l'expérience dont elle n'a pas besoin pour porter ses fruits. L'expérience de pensée est alors réduite à un procédé d'explication, au sens du déploiement de l'information implicite contenue dans certaines propositions de départ que l'on manipule. C'est pourquoi ses détracteurs ont reproché à Mach de situer l'expérience de pensée en-deçà de la validation empirique, d'en faire un pur procédé de déduction logique qui semble interdire la production de jugements synthétiques. Du point de vue de l'empirisme radical en effet, la pensée abstraite ne possède pas d'opérativité propre puisque les processus spéculatifs sont eux-mêmes reconduits aux sensations. Mach, pourtant, soutient que l'expérience de pensée nous informe bien sur le monde extérieur : elle ne se réduit nullement à l'élaboration de fictions utiles sans portée objective mais vise à atteindre une vérité concernant le monde réel, à apporter de la connaissance ou du savoir, en tous cas quelque chose de nouveau qui n'aurait pu être atteint autrement. Si elle rend possible un gain cognitif, c'est que sa structure la distingue aussi bien de la simple déduction (« Si... alors... ») que de l'induction, la rapprochant en revanche de l'abduction, le mode d'inférence propre à l'imagination hypothétique. Or l'abduction met en jeu des opérations mentales qui excèdent le raisonnement déductif, ce qui interdit la réduction de l'expérience de pensée au simple développement du contenu logique d'un concept, à la manière d'une démonstration mathématique ou d'une série d'opérations logiques. Elle ne se contente pas de mettre en ordre le déjà connu sous la forme d'un déroulement plausible, mais elle peut nous apprendre quelque chose que nous ne savions pas déjà et qui n'était pas à disposition, enfermé dans le concept. Loin d'être une infraction aux principes de l'empirisme, l'expérience de pensée est un compromis entre les exigences du phénoménisme (sensualisme) et celles du rationalisme (Plaud, 2009, 107). Elle ne se situe pas en-deçà de la validation empirique mais elle a le statut d'un *possible qui crée l'alternative*, d'une virtualité. Or, comme le précise Gilles-Gaston Granger : « Le mot *virtuel* n'est pas l'équivalent d'un « irréel » ou d'imaginaire, car [...] ce n'est pas négativement en tant que non

réalisé (ou *a fortiori* non réalisable) que le fait virtuel fonctionne dans la pensée scientifique. C'est positivement plutôt, en tant que variante, si l'on veut, qu'il joue pleinement son rôle. » (Granger, 1992, 195)

Le mot « variante » nous propulse en plein cœur de ce que Mach tient pour la juste méthode en science, à savoir la méthode des *variations*, une méthode expérimentale donc, qui vise à découvrir les multiples relations de dépendance existant entre les phénomènes, ce qui est le véritable objet de la connaissance scientifique. Le savant ne peut en effet se limiter à enregistrer passivement les phénomènes : il doit expérimenter en les faisant varier et ainsi permettre une mise en ordre efficace des données empiriques (Plaud, 2009, 107). L'expérience de pensée est pleinement conforme au principe de l'économie de pensée que Mach place au fondement de la démarche scientifique. Si l'expérimentation n'atteint jamais mieux son but que lorsqu'elle s'accomplit en imagination, non pas dans un laboratoire mais en tant que *Gedankenexperiment*, c'est parce que sous cette forme, elle « coûte moins cher ». Répondant à un usage réglé de l'imagination, elle a des propriétés schématiques et synoptiques qui lui permettent d'obtenir un gain en synthèse et en clarté. Comme l'écrit Mach, c'est « un procédé logico-économique de purification en vue de la clarification du contenu de l'expérience mis en forme par la pensée » (Mach, 1919, 188). Comme la modélisation, elle est un moyen de donner une présentation schématique des phénomènes par sélection des traits pertinents et élimination des traits insignifiants (Plaud, 2009, 115).

Mach ne s'est pas contenté de déployer ces considérations de manière abstraite, il les a développées à l'exemple de célèbres expériences de pensée comme celles de Galilée sur la chute des corps ou de Stevin sur le plan incliné. Il a ainsi montré comment le travail du scientifique rejoint à certains égards celui du romancier, l'un et l'autre faisant travailler leur imagination pour élaborer des fictions heuristiques. L'écrivain recourt lui aussi à la technique de l'expérience de pensée en expérimentant non pas sur des choses mais sur des représentations :

En dehors de l'expérimentation physique, il en est encore une autre, l'expérimentation mentale (*Gedankenexperiment*), très abondamment employée au degré supérieur du développement intellectuel. Le faiseur de projets, l'homme qui bâtit des châteaux en Espagne, le romancier, l'inventeur d'utopies sociales ou techniques, font de l'expérimentation mentale. [...] nous expérimentons sur nos pensées, si l'on peut ainsi parler, à moins de frais. (Mach, 1919, 186-187)

Ce qui permet de rapprocher le travail du scientifique de celui de l'écrivain et même de l'utopiste, c'est que toutes les expériences de pensée partagent un même recours à la fiction, elles s'adressent à notre capacité à imaginer certaines situations dans un cadre hypothétique. D'où la forte solidarité conceptuelle et structurelle qui unit les expériences de pensée qui, toutes, mettent en œuvre des saynètes imaginaires invoquées à l'appui d'une hypothèse à visée cognitive. Contrairement à la théorie qui a une prétention à la vérité, l'expérience de pensée consiste à forger

une représentation qui n'est pas immédiatement congruente avec les faits – qui peut donc sembler fausse – mais qui est néanmoins susceptible d'aboutir à la formulation d'une vérité sur le monde.

Le possible, le virtuel et l'utopie

Très tôt, Musil s'est adonné à cet exercice dans les *Journaux* qui abondent en situations construites selon un schéma expérimental où les lois de la nature qui déterminent normalement les limites du possible sont renversées. Bien qu'elles atteignent souvent à l'absurde sur le mode comique, ces expériences n'en sont pas moins un exemple de l'heuristique musilienne qui, dans *L'homme sans qualités*, se donne une véritable armature conceptuelle avec des expressions comme « *sens des possibles* », « *homme du possible* », « *utopie* », « *expérience* », « *essayisme* », « *absence de qualités* », « *utopie de la vie exacte* », « *utopie de l'induction* », etc. Formant système entre elles, ces notions peuvent être subsumées sous la catégorie plus générale du possible qui renvoie à la question : « Que se passerait-il si l'on modifiait l'une ou l'autre des conditions qui déterminent l'existence de l'homme ? » (Schöne, 1978, 54).

Être un écrivain pour Musil signifie à peu près la même chose qu'être un homme du possible. Cela consiste à élargir nos expériences ordinaires ainsi que notre horizon de pensée, forcément limités par l'époque et les circonstances, en inventant des contextes narratifs pour le possible. Or dès qu'il est pris dans les pinces du possible, le réel « se possibilise ou s'impossibilise de partout » (Chauvier, 2010, 258), il se décompose et se recompose en multiples versions potentielles de lui-même qui viennent enrichir et compléter sa figure actuelle. Le possible tel que l'entend Musil correspond donc à une « possibilisation » de notre monde plutôt qu'à une logique des mondes possibles ou à quelque univers ontologiquement défini. Certes, tout n'est pas possible et de la même façon (donc il n'y a pas de pur hasard), mais ce qui se produit n'est jamais garanti contre la possibilité d'alternatives ou de variations (donc il n'y a pas de nécessité). C'est ce que dit son Principe de Raison Insuffisante : « on n'arrive jamais à trouver une raison suffisante pour que les choses aient tourné comme elles l'ont fait (car) elles auraient aussi bien pu tourner autrement » (HsQ I, 159). Musil est convaincu de la contingence des formes historiques et conventionnelles de ce que nous interprétons comme factuel au sein du monde réel. S'il n'accorde aucun privilège ontologique au réel, c'est qu'il n'y voit qu'un appauvrissement plus ou moins conventionnel du possible. Ne croyant ni au pur hasard ni à la simple nécessité, il voit dans le possible une attitude expérimentale qui consiste « à plonger le réel dans le possible, comme on plonge un corps dans un révélateur chimique », afin de découvrir « des libertés inaperçues ou des puissances en sommeil » (Chauvier 2010, 10 et 258). Parmi les différentes variétés du possible, l'utopie constitue un cas particulier car elle représente le seul cas où un possible peut se détacher du réel sans devenir une impossibilité :

Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité ; qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité ; qu'on la détache maintenant de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. Le processus est le même lorsqu'un chercheur observe une modification dans l'un des éléments d'un phénomène complexe, et en tire ses conséquences personnelles ; l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie. (HSQ I, 216)

La procédure que décrit Musil ici n'est rien d'autre que la démarche expérimentale de Mach : elle consiste à isoler artificiellement un élément simple dans un phénomène complexe, à le faire varier et à observer les modifications qui en résultent. L'utopie n'est pas tendue vers la réalisation de quelque projet ou d'un programme, vers la positivité d'un possible à réaliser (la construction systématique d'un modèle idéal réalisable) car elle est une simple expérience de pensée, une aventure modale dont la valeur est avant tout heuristique : elle vise à soustraire la vie et la pensée à l'unilatéralité des formes dans lesquelles elles tendent naturellement à s'enfermer. Sa finalité est l'exploration de cas possibles, de variantes du réel, c'est-à-dire de versions alternatives du monde où nous vivons. Toutes les utopies développées dans le roman (*utopies de l'exactitude, de l'essayisme, de l'autre état, de la vie inductive*) sont conçues sur ce modèle : comme des variations sur ce phénomène complexe qu'on appelle la vie. Plus qu'un projet, l'utopie est une démarche cognitive que Stéphane Chauvier décrit par une métaphore que Musil n'aurait sans doute pas reniée : « nous avons les pieds dans le monde, mais la tête dans les possibles » (Chauvier, 2010, 258). Pour l'homme du possible qu'est Musil, l'utopie n'est pas un simple jeu avec l'imaginaire mais une méthode de connaissance. En effet, il existe une connaissance par les possibles comme il existe une connaissance par l'expérience qui, en nous émancipant de l'actuel, nous permet d'avoir une prise cognitive plus ferme sur le réel (Chauvier, 2010, 252). Le possible est à la fois un aiguillon pour comprendre comment le monde est devenu *tel qu'il est* et « une manière de l'envisager sur l'arrière-plan de ce qu'il n'est pas », autrement dit « une manière de connaître le monde, qui ne consiste plus à l'expliquer, mais à l'évaluer » (Chauvier, 2010, 258). Or évaluer suppose une méthode comparative fondée sur le contraste entre réel et possible, laquelle implique à son tour une multiplication des perspectives. Les choses contiennent en effet beaucoup plus que ce qu'une perspective particulière peut révéler : ce qu'une perspective découvre, une autre le recouvre. Le déplacement de perspectives, qui introduit des variations dans nos schémas de compréhension, devient ainsi une composante indispensable de la pensée par le possible.

C'est pourquoi la création d'utopies est la tâche la plus fondamentale et la plus urgente de l'écrivain : il doit décrire *ce qui pourrait* ou *aurait pu* être comme condition partielle de *ce qui devrait* ou *aurait dû être*... Pourvues d'une valeur limitée et particulière, les utopies sont des solutions partielles et provisoires au problème de la vie. Ce n'est pas un hasard si l'homme sans qualités est à

plusieurs reprises comparé à une sorte d'expérimentateur à la recherche de solutions particulières à un problème général :

Mais Ulrich avait eu encore autre chose sur le bout de la langue : une allusion à ces problèmes mathématiques qui ne tolèrent pas de solution générale, mais bien des solutions particulières dont la combinaison permet d'approcher d'une solution générale. Il eût pu ajouter qu'il tenait le problème de la vie humaine pour un problème de ce genre. Ce qu'on appelle une époque (sans savoir s'il faut entendre par là des siècles, des millénaires, ou le court laps de temps qui sépare l'écuyer du grand-père), ce large et libre fleuve de circonstances serait alors une sorte de succession désordonnée de solutions insuffisantes et individuellement fausses dont ne pourrait sortir une solution d'ensemble exacte que lorsque l'humanité serait capable de les envisager toutes. (HSQ 1, 427-428)

Si les utopies ne peuvent donner que des solutions particulières, elles peuvent néanmoins atteindre à une forme de généralité lorsqu'elles sont considérées dans leur ensemble. Le rapprochement avec les mathématiques précise de quelle manière. Tout d'abord, les utopies sont au même titre que les mathématiques des fictions, c'est-à-dire de pures productions de l'esprit, avec leur cohérence interne mais sans référent nécessaire dans la réalité extérieure, objective. De plus, elles ne sont pas une simple discipline mais un mode d'appréhension du réel qui, nous dit Musil, pourrait être développé et étendu à tous les aspects de l'existence, ce qui permettrait de le transformer en « une habitude de pensée et une attitude de vie » (HsQ I, 311). C'est ce à quoi correspond l'« utopie de la vie exacte » qui se présente comme une tentative de transposer la méthode constructiviste des mathématiques au domaine de la vie : ici encore, on isole un élément – l'exactitude – que l'on soumet à la variation et à l'expérimentation pour voir comment sa modification pourrait transformer le contexte (l'existence) dans son entier. Comme celles qui lui succéderont dans le roman, l'utopie de la vie exacte ne débouche sur aucune réalisation concrète. Ne pouvant suffire à répondre aux problèmes posés par l'existence, elle sera relayée par d'autres utopies qui interviennent comme des compléments ou des correctifs. En multipliant les utopies, Musil fait varier les contextes d'expérimentations fictifs comme autant de points de vue différents sur les choses. Cette méthode de variations règle également les rapports entre les personnages comme en témoigne cette réflexion d'Ulrich, après une discussion avec Gerda :

Au fond, c'était la même conversation qu'avec Diotime. L'extérieur seul était différent ; derrière cette apparence, on aurait pu passer facilement de l'une à l'autre. Et comme la personnalité de la femme assise là était étrangère au débat ! Simple corps qui, une fois introduit dans un champ intellectuel donné, déclenchait certains processus ! (HsQ I, 586)

Les personnages sont ici réfléchis comme de simples variables contingentes qui, placées dans des situations imaginaires, déclenchent des réactions dont on peut observer les effets comme dans un laboratoire d'essais. Musil pratique la variation systématique et le changement constant de perspective pour introduire du « jeu » dans nos certitudes et nos savoirs constitués. Car il suffit parfois de modifier le contexte pour que les choses réagissent différemment et que certaines anciennes habitudes de pensée ou certaines croyances soient mises en échec.

L'utopie de l'essayisme

Succédant à l'utopie de la vie exacte, l'utopie de l'essayisme renvoie à la fois à une conduite intellectuelle, à une dynamique d'écriture et à une forme de vie. C'est une posture qui consiste à vivre dans un état de perplexité consciente, c'est-à-dire d'une part à traiter ses expériences comme elles le seraient dans un essai et de l'autre, à considérer sa vie elle-même à l'essai :

Un peu comme un essai dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept), il pensait pouvoir considérer et traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement. (HsQ I, 301)

Si l'essai est la forme la plus appropriée pour approcher l'expérience, c'est qu'il permet de multiplier les possibilités de traitement comme autant de points de vue sur le réel. Loin de renoncer à la connaissance, l'essai implique le choix d'une autre position épistémologique qui consiste à situer les phénomènes dans le plus grand nombre de contextes possibles pour en observer les variations. Favorisant les changements de perspective constants, il place l'écriture sous le signe de la « relation » et du « rapport », termes dans lesquels Musil définit l'acte de représentation. Représenter dans cette optique, c'est mettre en rapport le plus grand nombre d'objets possibles en usant de la comparaison et de la connexion. Il s'agit là d'une transposition du contextualisme de Mach qui, dans sa critique de la causalité, avait montré que des catégories comme la cause ou l'effet se bornaient à isoler arbitrairement deux phénomènes seulement dans un ensemble complexe de variables. Il proposa donc de substituer à l'explication causale la notion de dépendances fonctionnelles réversibles, impossibles à maîtriser dans leur ensemble mais indispensables à une description exacte des faits : « Pour étudier une multiplicité d'éléments dépendant les uns des autres d'une façon compliquée, nous n'avons à notre disposition qu'une seule méthode : la méthode des variations. Elle consiste à étudier pour chaque élément la variation qui se trouve liée à la variation de chacun des autres éléments. » (Mach, 1919, 28-29). Toute donnée étant dépendante de toutes les autres données disponibles, la comparaison devient le principe fondamental de constitution des hypothèses et des théories scientifiques.

C'est cette méthode qu'Ulrich semble avoir en vue lorsque, réfléchissant à la nature de l'amour, il se compare à une sorte de « calculateur qui, ayant sous les yeux le système de ses sentiments, conclut de l'impossibilité de les justifier séparément à la nécessité d'introduire une hypothèse imaginaire dont on ne peut que pressentir la nature » (HsQ II, 238). Le mot « calculateur » n'est pas sans évoquer la fonction que Wittgenstein attribuait au calcul dans la démarche scientifique : « quand un physicien fait une supposition, cela signifie qu'il examine quelles conséquences il en résulte. Il envisage les conséquences de cette proposition, fait peut-être certaines expériences, etc. Ce n'est que

cela qui nous fait prendre conscience plus exactement à quel point une telle proposition est semblable au commencement d'un calcul ou, aussi, au commencement d'une partie d'échecs » (1997, 195). Si Wittgenstein soutient que l'expérience de pensée porte mal son nom et que le terme d'« expérimentation » ne recouvre pas ce qui est censé y être réalisé, il concède cependant que le terme pourrait correspondre à ce que fait un physicien lorsqu'il développe une supposition ou pose les prémisses d'un calcul. Comme lui, l'essayiste fait une hypothèse dont il ne peut savoir *a priori* ce qu'elle donnera, pas plus qu'il ne peut être certain *a posteriori* que la suite n'aurait pas pu tourner autrement. C'est en cela que l'essai peut être décrit comme le début d'un calcul, comme semble le confirmer le chapitre où Ulrich « rend hommage à l'utopie de l'essayisme ». L'essai y est d'abord défini comme une attitude préparatoire qui consiste à considérer toutes les qualités du réel, y compris celles du Moi, comme contingentes et susceptibles d'être transformées. Essentiellement critique et expérimental, ce premier moment est suivi d'un second moment, où l'essayisme est associé à une spontanéité heuristique qui relève plus de la logique du processus que de celle des formes accomplies. Pour autant, il ne saurait être confondu avec « l'expression provisoire ou accessoire d'une conviction qu'une meilleure occasion permettrait d'élever au rang de vérité » (HsQ I, 305) ; bien plutôt, c'est « la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme » (HSQ I, 305). La différence entre une « pensée décisive » et une « conviction », c'est que la première est une pensée en train de se faire, comme le traduit bien le participe-présent de l'allemand *entscheidend*, tandis qu'une conviction est l'état d'une pensée déjà décidée (*entschieden*). Penser de manière décisive, c'est penser dans l'instant, en accord avec l'expérience vivante, c'est « essayer » des pensées sans laisser l'intuition initiale se cristalliser dans une conviction arrêtée. Forme provisionnelle d'une pensée à venir, l'essai apparaît dès lors comme un effort proleptique pour « opiner » ce qui devrait être pensé (Harrison, 1992, 220), au sens où Bloch disait que l'opinion est le stade qui précède la formation d'une pensée : avant d'être pensé, un contenu est « opiné ». Lié au thème des « pensées vivantes », qui incluent « des sentiments, des pensées et des complexes de volonté », l'essai est étranger à tout esprit de système : il n'est pas orienté vers la positivité d'un projet à réaliser ou d'un savoir à théoriser mais vers des possibles de pensée. En tant que tel, il peut être rapporté à cette manière de penser que le sémioticien américain Floyd Merrell a qualifiée de « *unthinking thinking* », autrement dit une pensée qui ne pense pas encore, une pensée incapable de penser son propre mouvement à partir d'une certitude extérieure à ce mouvement (1991). Refusant la stabilisation comme la complétude, une telle pensée commence plutôt par différer le moment de sa pleine constitution en tant que pensée propre, ce qui revient à se situer à un moment de la pensée qui est « celui de l'expression suffisante d'une idée avant que celle-ci soit proprement affirmée comme pensée véritable » (Gonzales, 1999, 47). Maurice Blanchot, écrivant sur Musil, disait quelque chose de semblable : « Il [Musil] conçoit précisément que, dans une œuvre littéraire, on puisse exprimer des

pensées aussi difficiles et d'une forme aussi abstraite que dans un ouvrage philosophique, mais à condition qu'elles ne soient pas encore pensées. Ce "pas encore" est la littérature même, un "pas encore" qui, comme tel, est accomplissement et perfection. » (1957, 182). C'est précisément cet inaccomplissement qui est supposé par l'essayisme qui, par ce « pas encore », atteint paradoxalement son plein épanouissement.

L'essayisme et l'absence de qualités

Bien que Musil utilise les termes d'essai et d'essayisme de manière apparemment interchangeable, ils sont pourtant distincts. Alors que le premier terme renvoie à l'effectuation d'un genre, le second est une *fonction* du discours. Si l'essayisme excède largement la question du genre, il l'englobe néanmoins comme la quête d'une écriture qui se tient à mi-chemin entre le narratif et l'argumentatif : « Tout roman, écrit Musil, toute nouvelle et tout drame ont un « problème ». Ce problème ne doit pas pouvoir être traité dans la prose factuelle (*Sprachprosa*). Ce problème pourrait être traité dans l'essai. Il doit y avoir dans la vie de tout grand écrivain ou critique le point accidentel où il deviendrait l'un ou l'autre » (1984, 322). Musil suggère l'existence d'un seuil critique à partir duquel le roman pourrait basculer dans l'essai ou inversement. L'essayisme serait alors une stratégie discursive qui permet d'explorer cet espace aveugle entre les discours, où ils ne sont pas encore coulés dans une forme ou un genre définis, mais peuvent s'investir indifféremment dans l'essai ou dans le roman. La question que soulève l'essayisme est celle du fonctionnement du langage *entre* les discours, à la marge des formes existantes, dans *l'entre-deux* des genres. En tant que tel, il suppose un sujet nomade qui est capable d'intercéder entre la pluralité des points de vue, des langages et des discours, de circuler « entre des intelligibilités diverses, comme on passe d'une langue à l'autre » (Jullien, 2007, 101). Multipliant les « trafics interfrontaliers » (Latour, 2012, 42) pour créer du rapport, de la corrélation, de la médiation, ce sujet est nécessairement privé de qualités fixes qui restreindraient sa mobilité énonciative et l'empêcheraient de pratiquer le « change de place » supposé par l'essayisme. Voué à l'impersonnalité, il n'est pas sans rappeler ce « juge sans qualités » dont parlait Montaigne¹ :

L'incertitude de nos sens rend incertain tout ce qu'ils produisent [...] Au demeurant, qui sera propre à juger de ces différences ? Comme nous disons, aux débats de la religion, qu'il nous faut un juge non attaché à l'un ny à l'autre party... il advient de mesme en cecy ; car, s'il est vieil, il ne peut juger du sentiment de la vieillesse, estant luy mesme partie en ce debat ; s'il est jeune, de mesme ; sain, de mesme ; de mesme, malade, dormant et veillant. Ils nous faudroit quelqu'un exempt de toutes ces qualitez [...] et à ce conte ils nous faudroit un juge qui ne fut pas. (Montaigne, 1962, 584-585)

¹ Musil ne mentionne Montaigne qu'à une seule occasion dans les *Journaux* (I, 198). Cependant ses réflexions sur l'essayisme dans le chapitre 62 de *L'Homme sans qualités* s'inscrivent sans doute possible dans la tradition inaugurée par Montaigne.

Dénonçant « l'imposture de toute posture » (Pouilloux, 1995, 97), l'auteur des *Essais* est un sujet qui, dans sa capacité à être tout le monde, n'est finalement personne, un homme sans qualités, capable de juger de toutes les qualités. Refusant de rien céder à l'anecdote, à la circonstance, à la personne, bref au particulier, il a troqué son identité narrative contre une identité « théorique » qui est avant tout *fonctionnelle et opérationnelle*. Il n'est pas en effet l'exposant d'une théorie forgée ailleurs ou la personnification d'un point de vue donné mais un intercesseur entre les différents points de vue possibles. Il se comporte comme un savant qui a décidé de « rester libre à l'égard des faits qui voudraient l'induire à croire trop précipitamment en eux » (HsQ I, 300), par crainte d'interférer avec le phénomène qu'il observe. Libre de toute appartenance et délesté de toute qualité, il révèle l'existence d'un lien profond entre l'essayisme et l'absence de qualités : tous deux relèvent en effet d'une stratégie commune qui consiste à remplacer les liens substantiels par des rapports fonctionnels. De même qu'il « s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre » (HsQ I, 179), il s'est formé « un genre sans qualités », fait de traits génériques qui ne se laissent pas rapatrier vers un genre donné, qui sont déterritorialisés sans compensation (Howes, 1992). Dissociant les « qualités génériques » des schémas organisateurs qui leur donnent habituellement leur cohérence, l'essayisme est une *dynamique* de la pensée qui ne cesse de se déplacer *entre* les discours pour tester leurs possibilités. C'est un potentiel transgénérique qui fonctionne à la marge des genres qu'il met en communication, attirant l'attention sur cet espace aveugle entre les discours qu'aucun discours ne recouvre mais dans lequel se jouent leur identité et leurs relations mutuelles. Il ne propose pas de forme nouvelle mais il met les formes existantes en communication². Accueillant la diversité des logiques disponibles sans s'identifier à elles, il permet d'ordonner leur conflit de manière inédite. Autrement dit, il déterritorialise pour pouvoir reconfigurer : d'un côté, il exhibe la mutuelle relativité des méthodes et des langages ; de l'autre, il esquisse les relations qu'ils pourraient développer sur une autre scène, il reconfigure. Or qu'est-ce que « reconfigurer » si ce n'est d'abord renoncer aux catégories établies, aux anciennes configurations de catégories même si elles semblent commodes et utilisables ? C'est ensuite produire de la configuration grâce à de nouvelles rencontres qui produiront de nouveaux usages théoriques (Jullien, 2000, 15). Multipliant les relations entre les discours disponibles, l'essayiste garde un œil sur la possibilité d'une « super-relation ». C'est pourquoi, dans sa forme la plus ambitieuse,

² C'est aussi ce qu'Adorno disait lorsqu'il écrivait : « L'essai lui-même, qui se réfère toujours à du déjà créé, ne se présente jamais comme tel (comme création), et il n'aspire pas non plus à quelque chose qui engloberait tout, dont la totalité serait analogue à celle de la création. Sa totalité, l'unité d'une forme entièrement construite en elle-même, c'est celle de ce qui n'est pas totalité, une totalité de la pensée et de la chose, que son contenu rejette ». Adorno, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (1958), p. 22.

l'essayisme s'investit dans le roman. Car seul le roman est à même de réaliser la convergence du concept, de l'affect et de l'action, qui rend possible une « compréhension totale » de l'existence :

On n'exprime pas de pensées dans le roman ou la nouvelle, mais on les fait résonner. Pourquoi ne choisit-on pas plutôt, dans ce cas, l'essai ? Justement parce que ces pensées ne sont rien de purement intellectuel mais une chose intellectuelle enchevêtrée avec une chose émotionnelle. Parce qu'il peut y avoir plus de puissance dans le fait de ne pas exprimer de telles pensées mais de les incarner (*verkörpern*). [...] La force de suggestion de l'action est plus grande que celle de la pensée. (Musil, 1984, 323)

Si l'absence de qualités donne un tour impersonnel à la pensée, elle lui permet également de s'incarner dans un sujet qui n'est pas seulement connaissant, mais aussi sentant et agissant. Car le domaine du roman n'est pas celui des concepts – auxquels Musil reproche leurs effets réducteurs – mais celui des idées, qui ne sont jamais entièrement séparées du sujet et des conditions vivantes de l'expérience : « Une notion, un jugement sont dans une très large mesure indépendants de leur application et de la personne qui les applique ; une idée, dans sa signification est, dans une très large mesure, dépendante de l'une et de l'autre, elle n'a jamais qu'une signification déterminée par l'occasion et, détachée des circonstances, elle meurt. » (Musil, 1984, 83)

Tout en favorisant un réaménagement des possibilités symboliques du langage, l'essayisme suppose de nouveaux rapports entre sujet et objet. Loin d'exiger une coupure stricte entre eux, il promeut un rapport de connaissance qui exige une corrélation ni objective ni subjective des idées « mais qui pourrait être l'une et l'autre ». Dans les *Journaux*, Musil situe ce type de rapport entre l'objectivité supposée par toute quête de vérité et la subjectivité de l'affect :

Les mots « j'aime quelque chose » contiennent à parts égales la subjectivité du « je » et l'objectivité du « quelque chose » ! C'est dans ce sens que la pensée est possible ; dès lors, il n'est pas nécessaire que ce soit une pensée personnelle n'appartenant qu'à mon moi, ni une pensée absolument impersonnelle comme doit l'être la vérité. C'est je crois, de ce genre de pensée que sont faits les essais. (Musil, 1984, 165)

À mi-chemin entre une « exactitude fantastique » et une subjectivité « humaine, trop humaine », l'essai est un genre de « seuil » qui se déploie à la limite de l'art et du savoir : « Bordé sur un de ses côtés [par] le domaine du savoir [...]. Sur l'autre, [par] le domaine de la vie et de l'art » (Musil, 1984, 334), il installe son contenu dans une tension entre une « quasi univocité » et « une totale disparité », incluant tous les degrés de l'échelle qui va « du presque scientifique [...] jusqu'au pressentiment et à l'arbitraire » (Musil, 1984, 106). Empruntant sa méthode à la science et sa matière à la vie, il nous invite à prendre part à une aventure qui est à la fois intellectuelle et sensible.

La connaissance de la littérature

L'homme sans qualités n'est pas un double de Musil mais la figure qu'il délègue sur la scène narrative pour opérer, à l'intérieur de la diégèse, le « change de place » qui caractérise sa propre

stratégie d'écriture. C'est pourquoi il n'est pas toujours facile de départager la voix de l'auteur de celles du narrateur et du personnage dans le roman. Si la « voix » narrative ne se confond pas avec celle de l'auteur, elle permet de spécifier leurs rapports. En effet, le sens d'un texte n'est pas à déchiffrer à partir d'un centre intentionnel mais il émerge d'une conjugaison de « voix » qui peuvent représenter, médiatiser, opposer ou dissimuler une responsabilité d'auteur. En multipliant les personnages, les interlocuteurs ou les voix narratives, l'auteur peut moduler son degré d'engagement à l'égard de ce qui est dit mais il peut aussi plonger son lecteur dans une certaine perplexité : quelle est la position de l'auteur par rapport à chaque voix et à toutes les voix du texte ? Quelle est la voix qui parle pour l'auteur et quelles voix agissent comme concurrents, interlocuteurs, informateurs ou autorités ? Dans *L'Homme sans qualités*, le récit a pour énonciateur premier un narrateur anonyme dont les incursions sont souvent l'occasion de brouillages énonciatifs : rapportant les pensées d'Ulrich, il les ancre tantôt dans la conscience du personnage et tantôt se les approprie. La connivence des deux instances d'énonciation se manifeste par un goût commun pour les analyses générales, le raisonnement scientifique, le possibilisme (traduit par un langage fortement modalisé et l'usage du *Konjunktiv* allemand), l'ironie et les digressions qui sont autant de points de vue dans la topographie des pensées. Musil a conçu son personnage comme une puissance d'abstraction et de conceptualisation qui donne à voir l'identité engagée dans le processus de la pensée, la pensée engagée dans la recherche de la vérité. Personnage critique par excellence, Ulrich incarne l'idéal d'une vie dépouillée de tout ce qu'elle peut avoir d'anecdotique, de circonstanciel, de personnel, de particulier. Comme le personnage conceptuel de Deleuze et Guattari, il n'aspire pas à l'identité mais à l'abstraction de soi, à l'effacement. Il renonce à des qualités, à des déterminations, à un soi propre et même... au réel, puisqu'il a décidé de « vivre privé de fin et de décision, privé même, somme toute, de réalité » (HsQ II, 87). De l'homme sans qualités, on pourrait dire qu'il est une sorte de personnage au carré, qui assume son statut d'être fictif comme support d'une ontologie où est réfléchi la potentialisation de soi dont procède l'opération littéraire. Être un personnage de fiction exige en effet que les expériences individuelles soient mises au service « d'un ensemble de significations et d'images qui les détache à demi de la personne » (HsQ I, 460). En ce sens, le modèle fictionnel constitue un point de fuite où l'ontologie et l'épistémologie se rejoignent pour coder l'attitude créatrice de celui qui renonce à une identité propre afin de mettre à l'essai sa propre forme. Parlant depuis cet emplacement vide qu'a libéré l'absence de qualités, Ulrich reste extérieur à tous les systèmes qu'il côtoie, refusant toute forme d'engagement ou d'identification à des formes préexistantes. Comme le *theoros* de l'Antiquité, il revendique une parole universelle qui est celle de l'observateur extérieur se posant en « spectateur » du monde et des choses. En même temps, il sait bien qu'il ne peut penser pour « tous » qu'à partir de la singularité de sa position (Blumenberg, 2000, 4). À la fois unique et exemplaire, singulier et universel, c'est un être de l'entre-deux qui se tient entre

des extrêmes incompatibles : l'abstraction de la pensée et la concrétude de l'expérience, le concept et l'affect.

Jean-Pierre Cometti a proposé de considérer l'homme sans qualités comme un « concept fictif », expression qu'il emprunte à Wittgenstein mais à laquelle il donne un sens différent³. Un concept fictif est « une hypothèse dont on s'efforce d'évaluer les effets et les conséquences dans un cadre de référence donné, comme dans une expérience de pensée » (Cometti, 2007). Il est une sorte d'« hypothèse physique » qui investit « la trame narrative d'une signification qui a elle-même la valeur d'un essai » (Cometti, 2007), de sorte que les objets fictionnels qui lui sont liés deviennent des objets quasi-expérimentaux, dont la seule définition réside justement dans les effets auxquels leur conception peut être associée. L'absence de qualités est donc l'opérateur qui transforme le roman en expérience de pensée. Or contrairement aux expériences de pensée en science ou en philosophie, les expériences de pensée littéraires supposent un monde « dense », un arrière-plan contextuel développé, qui leur permette de jouer un rôle dans notre vie réflexive. Comme l'écrit Noël Carroll :

Le fait que les expériences de pensée littéraires soient centrées sur les personnages – plutôt que sur les principes – en fait des objets plus appropriés à une réaction émotionnelle que les thèses philosophiques. Ceci est lié à la nécessité pour les expériences de pensée littéraires d'engager une grande quantité de détails concrets en comparaison avec les thèses philosophiques, puisque les réactions émotionnelles exigent des situations détaillées. Cependant, cette accumulation de détails n'est pas une raison de rejeter l'expérience de pensée littéraire comme instrument philosophique, mais seulement de reconnaître que ses moyens changent selon ses fins. (Carroll, 2002, 24)

Dire que *les moyens changent selon les fins*, c'est reconnaître que l'expérience de pensée peut prendre des formes différentes selon les domaines dans lesquels elle se déploie. La science ne doit pas nécessairement être prise comme modèle, critère et juge des expériences de pensée littéraires, qui n'ont pas à être évaluées en regard des expériences scientifiques dont elles seraient une pâle imitation. C'est dire que l'on ne doit pas en attendre des résultats « scientifiques » (au sens de résultats objectifs, non contradictoires) mais plutôt s'interroger sur le type de connaissance qu'elles sont capables de produire. Si la littérature peut contribuer à accroître et approfondir la connaissance, ce n'est pas en exhibant des faits nouveaux ou en construisant des théories inédites, mais en enrichissant le spectre de l'expérience. L'exemple de *L'homme sans qualités* est à cet égard instructif car, malgré la place qu'y occupe la pensée abstraite, elle ne prend jamais la forme d'une théorie à transmettre mais celle d'« expériences », qui sont à la fois des expériences de vie (*Erfahrung*) et des expérimentations (*Experiment*). Jamais indépendantes du sujet, ces expériences ne tiennent pas à l'écart les émotions mais les utilisent au contraire comme moyens de connaissance. Elles sont rapportées dans un langage

³ Chez Wittgenstein, les « concepts fictifs » sont des concepts inventés à des fins de comparaison avec les nôtres, afin d'éclairer au moyen de ressemblances et de dissemblances, les conditions qui sont celles de notre langage : « Rien n'est pourtant plus important que l'élaboration de concepts fictifs, qui seuls nous apprennent à comprendre les nôtres. » (Wittgenstein, 2002, 146).

qui possède une double dimension : « en tant que discours, il est une parole sur le monde ; par sa forme il se donne à lire comme une réalité sensible (visuelle et sonore) dont le pouvoir expressif va bien au-delà de sa fonction référentielle » (Jouve, 2010, 110). Dans le roman, il est en effet impossible de dissocier le jeu formel des éléments cognitifs qui peuvent exister hors des dynamiques du récit. Comme le rappelle Martha Nussbaum : « La vie n'est jamais *présentée* simplement par un texte ; elle est toujours *représentée* comme quelque chose. Ce "comme" peut, et doit, être vu non seulement dans le contenu paraphrasable, mais aussi dans le style, qui exprime lui-même des choix et des sélections, et met en route, chez le lecteur, certaines activités et certaines opérations plutôt que d'autres » (Nussbaum, 1990, 5). La fonction fabulatrice, qui travaille à donner une cohérence au matériau de notre expérience, opère à travers la mise en forme et le traitement narratif auxquels est soumis le problème posé par le roman. Pour Philippe Sabot, c'est moins de l'élément *fictionnel* que de l'écriture saisie dans ses qualités *formelles* que la littérature tire sa valeur cognitive. Ce qui donne aux expériences de pensée littéraires leur efficacité, c'est la mise en œuvre d'un « certain type d'énonciation, dans lequel la spéculation f[ait] corps avec son propre régime discursif », de sorte que la « pratique d'écriture [...] vaut comme une pratique de pensée » (Sabot, 2002, 119). Les expériences de pensée littéraires sont donc toujours en même temps des expériences sur la *pensée* et des expériences sur la *forme*. De sorte que l'on peut dire de l'écriture littéraire qu'elle produit une expérience de pensée « dans le mouvement même où elle se produit sous la forme d'un texte » (Sabot, 2002, 9). Or le travail de la forme ne consiste pas à chercher celle qui est la plus appropriée pour un contenu de connaissance préexistant, puisque c'est la forme elle-même qui construit la connaissance. Loin d'être de pâles copies des expériences de pensée scientifiques, les expériences de pensée littéraires s'en distinguent en cela qu'elles ne dissocient pas la créativité langagière de la créativité intellectuelle, les intuitions innovatrices des inventions linguistiques.

C'est ce qui apparaît clairement dans *L'homme sans qualités*, où l'essayisme s'affirme à la fois comme « opérateur théorique » (Sabot, 2002, 104) et comme opérateur esthétique du texte. Formant système avec l'absence de qualités, l'essayisme transforme le roman en un immense exercice de variations sur les possibles où des idées sont essayées, des hypothèses testées, des formes de vie expérimentées. Découvrant au lecteur des territoires inconnus de l'existence humaine, il lui apprend « à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que ne nous le permettrait à elle seule la vie réelle – là où nous sommes tentés un peu trop tôt et un peu trop vite de penser » (Bouveresse, 2006, 145). Les expériences de pensée littéraires nous permettent ainsi de participer « à l'organisation et la réorganisation de l'expérience et donc à la fabrication et à la refabrication de nos mondes » (Goodman, 2009, 105).

Références bibliographiques

ADORNO, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (1958).

BELLIS, Delphine et Etienne BRUN-ROVET, « Introduction », in Delphine Bellis et Etienne Brun-Rovet (dir.) : *Les détours du savoir, Expérience de pensée, fiction et réalité*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009, p. 9-31.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLUMENBERG, Hans, *Le rire de la servante de Thrace. Une histoire des origines de la théorie*, Paris, L'Arche, 2000 (1987).

BOUVERESSE, Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », in Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 95-145.

CARROLL, Noel, « The Wheel of Virtue : Art, Literature, and Moral Knowledge », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, n°1, hiver 2002, p. 3-26.

CHAUVIER, Stéphane, *Le sens du possible*, Paris, Vrin, 2010.

CLEMENT, Bruno, *Le discours de la méthode*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2005.

COMETTI, Jean-Pierre, « Littérature et philosophie : sur les “concepts fictifs” et la façon dont ils nous aident à comprendre les nôtres », *Atelier Fabula*, 2007. En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Concepts_fictifs

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Gallimard, 1991.

FASULA, Pierre, Musil, *Wittgenstein : l'homme du possible*, Thèse d'université défendue le 13 avril 2013 à l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne.

GASTON-GRANGER, Gilles, *La vérification*, Paris, Odile Jacob, 1992.

GONZALES, Dario, « Borges et l'économie des pensées », *Variaciones Borges 7*, 1999, en ligne : www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0702.pdf

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2009.

HARRISON, Thomas, *Essayism. Conrad, Musil et Pirandello*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.

HOWES, Geoffrey C., « Ein Genre ohne Eigenschaften : Musil, Montaigne, Sterne und die essayistische Tradition », in G. Brokoph-Mauch (dir.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992.

JOUVE, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?* Paris, Armand Colin, 2010.

JULLIEN, François, *Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie*, Paris, Seuil, 2007.

- JULLIEN, François, *Penser d'un dehors* (La Chine). Entretiens d'Extrême-Occident avec Thierry Marchaisse, Paris, Seuil, 2000.
- LATOUR, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
- LAUGIER, Sandra, « True Romance : littérature, morale et aventure », in Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *Devant la fiction. Dans le monde*, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2010, p. 197-212.
- MACH, Ernst, *La mécanique : exposé historique et critique de son développement*, ouvrage traduit sur la 4e édition allemande par Émile Bertrand, avec une introduction de Émile Picard, Hachette / BnF, 2018 (1904).
- MACH, Ernst, « L'expérimentation mentale », in *La connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1919 (1908), p. 197-211.
- MERRELL, Floyd, *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*, West Lafayette, Purdue University Press, 1991.
- MONTAIGNE, Michel de, *Œuvres complètes*, édition de Maurice Rat et Albert Thibaudet. Introduction et notes de Maurice Rat, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962.
- MURZILLI, Nancy, *La fiction littéraire comme expérience de pensée*, Thèse d'université défendue le 14 novembre 2009, Université d'Aix-Marseille.
- MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, tr.fr. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1982, 1ère édition 1956.
- MUSIL, Robert, *Journaux*, tr. fr. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981.
- MUSIL, Robert, « La connaissance chez l'écrivain. Esquisse », in *Essais. Conférences, critique, aphorismes, réflexions*, tr. fr. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984.
- MUSIL, Robert, « Esprit et expérience. Remarque pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident », in *Essais. Conférences, critique, aphorismes, réflexions*, tr. fr. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984.
- MUSIL, Robert, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (1908), Publié sous la direction de Paul-Laurent Assoun, Paris, PUF, 1992.
- NUSSBAUM, Martha, « Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature », Oxford UP, 1990.
- PLAUD, Sabine, « Modélisation et expérience de pensée chez Ernst Mach : une épistémologie entre rationalisme et empirisme », in *Les détours du savoir. Expérience de pensée, fiction et réalité*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 105-125.
- POUILLOUX, Jean-Yves, *Montaigne, l'éveil de la pensée*, Paris, Honoré Champion éd., 1995.
- SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002.

SCHÖNE, Albrecht, « L'emploi du subjonctif chez Robert Musil », *L'Arc* n°74, 1978, p. 41-62.

VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Paris, Gallimard, 1964.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, tr. Ch. Chauviré et alii, Paris, PUF, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques mêlées*, tr. fr. G. Granel, Paris, GF Flammarion, 2002.

Laurence Dahan-Gaida est professeur de littérature comparée et directrice du Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (C.R.I.T.) à l'Université de Franche-Comté. Elle est également directrice du portail *Epistemocritique.org* et co-rédactrice en chef de la revue en ligne du même nom, consacrée à l'étude des relations entre savoirs et littérature. Elle est l'auteur de deux ouvrages d'épistémocritique (*Musil. Savoir et fiction*, PUV, 1994 ; *Le savoir et le secret. Poétique de la science chez Botho Strauss*, PUS, 2008) ainsi que de nombreux articles sur les rapports science/littérature. Deux nouveaux ouvrages sont à paraître aux Presses Universitaires de Vincennes : *Littérature et cartographie* (2023) et *L'art du diagramme. Sciences, littérature, art* (2023). Elle a également dirigé plusieurs collectifs : *Eurêka. Récits de découverte et d'invention* (Hermann, 2022), *Penser le vivant* (avec G. Seginger, L. Talairach, Ch. Maillard, 2017) ; *Circulation des savoirs et reconfiguration des idées. Perspectives croisées : France-Brésil* (2015) ; *Temps, rythmes, mesures. Figures du temps dans les sciences et les arts* (2012) ; *Dynamiques de la mémoire : arts, savoirs, histoire*, 2009 ; *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, 2006.

Rémi Plaud

Université de Poitiers, FoReLLIS (UR 15076)

La transparence et l'obstacle épistémologique : Visages de la fiction expérimentale chez Gourmont, Chesterton et Schwob

Mots clés : fiction expérimentale, expérience de pensée, quête heuristique, réflexivité, abduction, perspectivisme, imagination, identité, lisibilité, déni, ignorance.

Résumé : Nous proposons de lire les fables de Gourmont, Chesterton et Schwob comme autant d'espaces propices à l'émergence d'expérimentations conçues pour négocier l'isolement, l'incompréhension ou le déni dans lequel les personnages se retrouvent enfermés. Le présent article se propose, à partir de trois exemples, d'examiner sous quelles formes et par quels procédés nos auteurs qui jouent avec les possibilités épistémiques de la fiction ménagent au sein de chaque histoire un dispositif heuristique destiné à offrir une lisibilité nouvelle aux gestes mentaux de leurs opérateurs et, ce faisant, à reconfigurer les schémas mentaux du lecteur.

Le titre choisi pour cet article emprunte de manière opportuniste le couple de concepts de Jean Starobinski : les notions de transparence et d'obstacle. Starobinski écrivait dans l'avant-propos de son célèbre essai :

C'est par le conflit avec une société inacceptable que l'expérience intime acquiert sa fonction privilégiée. On verra même que le domaine propre de la vie intérieure ne se délimite que par l'échec de toute relation satisfaisante avec la réalité externe. Rousseau désire la communication et la *transparence* des cœurs ; mais il est frustré dans son attente, et, choisissant la voie contraire, il accepte — et suscite — l'*obstacle*, qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence¹.

Les fictions singulières que nous souhaitons étudier permettent de réorienter le sens et l'enjeu de ces deux notions. L'obstacle n'y apparaît plus comme la limite extérieure du sujet, comme la frontière du domaine de la vie intérieure, mais bien comme quelque chose qui se tient au cœur du sujet et de ses habitudes de pensée. Dans cette perspective, la fiction littéraire qui accueille l'expérience de pensée, par la réflexivité qu'elle permet, joue le rôle d'un révélateur : c'est de ces obstacles et de cette transparence que nous souhaitons parler. Notre réflexion, on l'aura compris, ne vise pas de purs savoirs propositionnels (du type « je sais que X »), mais bien plutôt des gestes mentaux, des procédés, des processus, des logiques épistémiques, des méthodologies qui concernent la pensée en général et l'activité herméneutique en particulier. En ce sens, si la lecture se constitue comme acte interprétatif, certaines fictions viennent thématiser cet acte et nous invitent ainsi à un questionnement réflexif.

¹ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 6, 1997, p. 10.

Dans un article qui a fait date, Sophie Roux propose de ne parler d'expérience de pensée (désormais « EP ») qu'à la convergence de trois conditions précises : a) la contrefactualité, b) la présence d'un scénario concret (hétérogène à un contexte argumentatif préexistant), et enfin, c) une intention heuristique ou cognitive². Dans sa thèse, Thomas Mondémé ajoute aux précautions méthodologiques de Sophie Roux un quatrième trait définitionnel, le fait que les EP « demandent une certaine lisibilité sémiotique, une clarté symbolique dans la mise en images de leur scénario »³. À l'exigence d'efficacité s'ajoute ainsi celle d'une certaine *transparence* : l'expérience de pensée ne cache ni son principe, ni ses enjeux. Nous nommons « expérimentales » les fictions littéraires qui favorisent l'émergence de ce dispositif en réunissant dans la matière du récit toutes les caractéristiques fonctionnelles que celui-ci suppose. Certaines de ces caractéristiques nous apparaissent comme des invariants entre les expériences de pensée nées de différentes disciplines, d'autres comme spécifiques au contexte littéraire. Nous distinguons trois grands ordres autour desquels s'articulent ces caractéristiques : un premier qui ressortit au fonctionnement psychologico-heuristique du dispositif et qui repose massivement sur la disqualification des préjugés de son destinataire (l'EP est un *piège*) ; un deuxième qui ressortit à sa structure formelle et stylistique et qui se manifeste dans l'édification d'un test rigoureux et de situations cruciales (l'EP est *efficace*) ; enfin un troisième qui permet d'envisager l'horizon et les enjeux de l'EP, à savoir ce que l'on appelle traditionnellement son gain heuristique (l'EP est une *expérience cruciale*⁴). Ces caractéristiques s'entrelacent de façon fine dans un schéma narratif très simple et efficace : un protagoniste se confronte à une situation-problème, à un dispositif allégorique qui lui résiste. Par suite, il s'engage dans un itinéraire de pensée que le lecteur suit pas à pas et dont il peut se faire l'interprète second. Notre position consistera à mesurer cette ambition expérimentale de la fiction en tenant pour acquis que, la plupart du temps, il ne s'agit pas comme l'envisageait Rousseau d'appréhender le récit comme un simple vecteur de vérité pour le lecteur, mais bien plutôt comme un problème à résoudre. Dans cette perspective, l'expérience de pensée apparaît comme l'un des dispositifs les plus spectaculaires du pouvoir de questionnement de la fiction, de sa capacité à révéler les blocages épistémologiques qui entravent la quête heuristique. Il peut s'agir d'erreurs de jugement, de raisonnement, de méthodologie ; bien en amont, d'erreurs d'observation, mais le plus souvent, de préjugés et de parti-pris erronés.

² Sophie ROUX, « The Emergence of the Notion of Thought Experiments », 2011.

³ Thomas MONDEME, *Fiction et usages cognitifs de la fictionnalité : Kepler, Cyrano, Fontenelle*, Thèse de Doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2014, p. 257-258.

⁴ C'est-à-dire, selon la définition qu'en propose Karl Popper, « une expérience susceptible de réfuter en fonction de son résultat, soit la théorie à tester, soit la théorie falsifiante » (Karl POPPER, *La connaissance objective : une approche évolutionniste*, Champs, Flammarion, 2009, p. 57). Nous développons et justifions le détail de ces caractéristiques fonctionnelles de l'expérience de pensée littéraire dans le travail de thèse en cours.

Au tournant du XX^{ème} siècle, l'écrivain britannique Chesterton et les écrivains français Gourmont et Schwob proposent des œuvres littéraires qui héritent d'une grande foi dans les possibles épistémiques de la fiction. Si Chesterton emprunte la fiction comme un auteur populaire, polémiste et apologiste *a priori* bien éloigné de deux auteurs et intellectuels « fin de siècle » comme Gourmont et Schwob, nous retrouvons chez tous les trois un même recours spontané à la fiction expérimentale telle que Christophe Martin pouvait l'observer dans quelques grandes œuvres fictionnelles du siècle des Lumières. Chez ces trois auteurs converge en effet l'application de ce principe selon lequel, « loin de mettre en cause l'activité narrative, la réflexion semble devenir le lieu paradoxal de la narration elle-même, selon un travail complexe de réflexivité et de modélisation »⁵. Avec *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, paru en 1890, Remy de Gourmont, offre le récit étonnant d'un homme de lettres amoureux d'une jeune aristocrate nommée Sixtine Magne. Comme le découvre rapidement le lecteur, cet intellectuel qui nous raconte son aventure envisage l'amour comme un risque : celui de la dépendance affective, de la frustration et de l'échec. Aussi met-il en place un certain nombre de mécanismes de défense d'ordre mental dont la narration s'alourdit peu à peu. Craignant l'expérience et ses risques, il s'abyme dans l'*expérience-en-pensée*⁶ pour devenir peu à peu l'auteur d'une vie rêvée, idéale et rassurante. Gilbert Keith Chesterton, surtout célèbre pour sa série de nouvelles policières *Les Enquêtes du Père Brown*, réalise, lui aussi par le biais de la fiction un certain nombre d'opérations intellectuelles cruciales. Dans la nouvelle retenue à l'étude, l'écrivain charge le *detective novel* d'un double-fond allégorique : il s'agit pour l'auteur de régler ses comptes avec l'esthétique décadente et ses représentants. Enfin, dans la nouvelle intitulée *Le Roi au masque d'or*, Marcel Schwob construit une cathédrale symboliste au sein de laquelle la question du jeu de dupes esquissée chez Gourmont et Chesterton devient encore plus nette en s'inscrivant dans les coordonnées universelles et atemporelles du conte : un roi masqué depuis toujours part en quête de son visage et de son identité.

Dans ces trois histoires, l'intellect sert à duper (soi-même et les autres) tandis que la fiction joue le rôle de révélateur de la mascarade. Chaque fable prend ainsi en charge une dynamique spéculative dont le caractère expérimental déborde le cadre particulier du récit afin d'atteindre le lecteur. En effet, l'exhibition des mécanismes intellectuels *en situation* (les ratiocinations d'Hubert d'Enragues, le raisonnement hétérodoxe du Père Brown, le désarroi du roi au masque d'or) amènent le lecteur à interroger ses vues de manière réursive. Or, cette dynamique réursive, symptomatique de l'expérience de pensée, contamine le dispositif fictionnel lui-même dans sa

⁵ Christophe MARTIN, *L'esprit des Lumières : histoire, littérature, philosophie*, Malakoff, France, Armand Colin, 2017.

⁶ Nous renvoyons ici à la formule de la philosophe Tamar Szabo Gendler qui insiste sur le caractère véritablement expérimental de l'expérience de pensée en forgeant l'expression « *experiment-in-thought* » : "Une *experience-en-pensée* [*experiment-in-thought*] est une expérience réelle ; la personne qui mène l'expérience se demande : "Que dirais-je/jugerais-je/attendrais-je si je rencontrais les circonstances XYZ ?" et découvre ensuite la réponse (apparente)" (Tamar Szabo GENDLER, *Thought Experiment : On the Powers and Limits of Imaginary Cases*, 1^{re} éd., Routledge, 2014, p. 54).

structure. En effet, il apparaît que les enjeux spéculatifs s'effectuent toujours peu ou prou au prix de la traversée reconfigurante d'un genre littéraire d'accueil⁷ : le roman symboliste chez Gourmont, le récit de détection pour Chesterton, le conte chez Schwob. Dans chaque cas, le dispositif fictionnel excite l'imagination du lecteur tout autant qu'il stimule son intellect en lui faisant vivre une expérience de pensée littéraire, c'est-à-dire, selon notre définition inspirée des travaux de Tamar Szabo Gendler, *le déploiement par le biais de la fiction d'un scénario engageant une stratégie heuristique dont l'enjeu est la mise en question voire la reconfiguration de ses engagements conceptuels*.

Commençons par celui que Vincent Gogibu place dans le sillage d'un Pierre Bayle et qui dit assez justement que « lire Gourmont, c'est descendre du train en marche, du train des certitudes »⁸.

1. Gourmont : l'expérience-en-pensée d'Hubert d'Entraques

« Sixtine, que Remy de Gourmont écrit en 1890, écrit Valérie Michelet Jacquod, raconte sur deux registres parallèles l'amour avorté d'un écrivain (Hubert d'Entraques) pour une jeune veuve (Sixtine Magne), et l'écriture de cet échec amoureux, qui donne naissance à une foule de récits secondaires de formes variées, enchâssés dans ce *roman de la vie cérébrale* »⁹. Ce qui rend le texte de Gourmont particulièrement intéressant c'est que les très nombreux effets de réflexivité et de spécularité ne viennent au secours ni du protagoniste ni de l'œuvre elle-même : les questionnements d'Hubert, incessamment cristallisés par de nouvelles micro-fictions, exhibent leurs contradictions pratiques et viennent programmer (devant un lecteur qui peut s'en amuser) un triple échec. Un échec amoureux d'abord, déployé par le récit-cadre, un échec intellectuel ensuite, celui de l'« intellectualisme », un échec littéraire enfin, celui de *Sixtine*, victime des mêmes défauts que *L'Adorant*, récit enchâssé qui se veut la transposition centrale de l'intrigue. C'est donc sur une authentique dynamique autocritique que repose *Sixtine*. L'engouement littéraire pour le symbolisme et pour l'intellectualisme philosophique sont exhibés comme un piège confortable qui condamne Hubert d'Entraques à l'autarcie. Gourmont réalise, au creux du récit, la caricature du dévoilement de l'idéalisme alors même qu'il est en train — en tant qu'auteur — de découvrir et d'embrasser cette école.

Rapidement, la description ambiguë et contradictoire du *retrait intérieur* du personnage, se constitue comme une prédisposition du protagoniste au principe même de l'expérience de pensée :

⁷ Nous trouverions ainsi confirmée en contexte littéraire l'intuition de Tamar Szabo Gendler selon laquelle « en se concentrant sur des scénarios imaginaires et en faisant référence à des détails, les expériences de pensée peuvent fournir un point d'appui pour la réorganisation de l'engagement conceptuel » (55). Nous traduisons.

⁸ Remy de GOURMONT, Vincent GOGIBU, *Correspondance. T. 1 : 1867-1889*, Paris, Éditions du Sandre, 2010, p.11.

⁹ Valérie MICHELET JACOUOD, *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, p. 187.

Un système de rêveries, nouvellement organisé, lui adoucissait le lent et rude frottement des transitions : nanti d'un problème quelconque de métaphysique, de commerce, d'art, de politique, de n'importe quoi nécessitant de sagaces déductions, il s'y absorbait si parfaitement que les heures le piquaient en vain de leurs épingles, les minutes : il marchait insensible, inexistant. Involontaire, le repliement d'esprit qui le cloîtrait entre les murailles de l'idée fixe était un emprisonnement douloureux contre lequel se rebellonnait sa volonté ; au contraire, choisie et déterminée, en toute liberté, cette incarcération le sauvait, sans l'impôt de la souffrance, de l'ennui d'attendre¹⁰.

Cette retraite intérieure, cet érémitisme mental conçu pour fuir les rigueurs du monde extérieur, et, en l'occurrence, toutes les inquiétudes de l'âme amoureuse, se retrouve rapidement cristallisée dans une expérience de pensée au contour plus ferme et qui est présentée comme le reflet en miroir du double projet littéraire et théorique d'Hubert d'Enragues :

Soit, j'en ferai de la littérature, je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n'est rien, contient tout, comment avec l'appui bacillaire d'une seule sensation toujours la même et déformée dès son origine, un cerveau isolé du monde peut se créer un monde. On verra, dans l'*Adorant*, s'il est besoin, pour vivre, de se mêler aux complications ambiantes. Mais ce n'est qu'un essai et mon œuvre véritable sera celle-ci : un être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif. Il n'a jamais eu aucune connaissance des choses externes, puisque même la sensibilité de la peau est absente. Un miracle, électrique ou autre, le guérit partiellement, il apprend à parler et raconte sa vie cérébrale : elle est pareille aux autres vies. Il faudrait faire admettre le point de départ, trouver, au moins, un exemple médical¹¹.

On voit dans le développement de ce passage, comment, par la surenchère (« mais ce n'est qu'un essai, et mon œuvre véritable sera celle-ci »), le protagoniste, dans une logique auto-réalisatrice par homologie, cherche la forme pure susceptible de contenir son projet tout en le manifestant. Or la forme choisie est celle de l'expérimentation la plus mentale qui soit : l'expérience de pensée. Celle-ci est pourtant défailante et stérile : si l'excentricité du scénario invite le lecteur à une certaine défamiliarisation, la radicalité de l'argument, en revanche, en ôte toute pertinence. Le scénario d'Hubert constitue une version extrême de celle du « cerveau dans la cuve » de Putnam puisque l'idée même de stimulus a disparu : rien d'extérieur au cerveau ne vient l'informer ou enrichir son activité. Ce scénario vide de leur pertinence les notions mêmes de représentation ou de référence puisque le monde extérieur est aussi inaccessible qu'inutile à la vie mentale. À en réduire l'argument, cette EP est non seulement grotesque mais auto-contradictoire. Postuler que « *vie mentale* = *vie* » a deux conséquences simultanées et impossibles : d'une part, cela revient à supprimer l'idée même de monde sensible (puisque rien de ce qui le compose n'informe notre vie), d'autre part, cela revient à supprimer le principe même de vie mentale (puisque celle-ci ne s'oppose plus à rien). Si tout relève de la vie intellectuelle et que rien ne lui est extérieur, si rien n'est possible sans son entremise, alors le terme d'intellect n'a plus d'opérabilité. En professant un intellectualisme aussi forcené, Hubert joue contre son camp, comme il s'en aperçoit lui-même : « En réfléchissant, il reconnut que son mépris du matérialisme l'entraînait un

¹⁰ Remy de GOURMONT, Christian BUAT, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 173-174.

peu loin : c'était verser dans l'absurde »¹². Pour autant, même bancale ou « absurde », cette EP est loin d'être inutile en ce sens qu'elle met en scène sa réflexion, qu'elle résume son projet littéraire et donne toute la mesure du déni dans lequel il s'enfonce alors qu'il tourne le dos à la réalité et s'abandonne à la vie pure des idées. Cette fiction en miniature s'offre enfin comme un reflet outré du récit-cadre. Son protagoniste, sorte d'ermite mental, est un « idiot » au sens grec : *isolé* parce que singulier, *singulier* parce qu'isolé, il est retranché dans sa tête, retiré en deçà même de son propre corps. Ce portrait nous ramène évidemment à l'opérateur de l'expérience de pensée : Hubert, sans être lui-même dépourvu de sensorialité, refuse d'accorder le même statut au monde qui l'entoure qu'à celui qu'il fait vivre par sa constante « cérébration ».

Aussi, cet « être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif » permet de rendre plus spectaculaires les implications de l'antiréférentialisme littéraire et de l'idéalisme subjectiviste que professe Hubert, sans que l'on ne sache plus très bien, à force de brouillages savamment orchestrés, lequel est le corollaire de l'autre. En ces conditions singulières, l'expérience de pensée dans *Sixtine* n'opère pas comme un simple « tremplin » cognitif qui permettrait de réagencer la pensée du protagoniste. Bien plus que cela, elle accède presque au statut de *milieu* (au sens physique) dans lequel baigne Hubert. Ce milieu, véritable cuve pour le cerveau d'Hubert, est d'autant confortable qu'il lui permet non seulement de perpétuellement « renvoyer au lendemain les affaires sérieuses »¹³ mais aussi de rendre ses échecs passés supportables. En effet, chaque expérience de pensée se voit doublée et affermie par un geste scriptural, incessamment thématiqué dans le roman, qui assure la sublimation de ceux-ci. Dès lors, en s'accomplissant, expérience de pensée et écriture s'entrecroisent et s'aveuglent de leurs feux réciproques.

C'est dans un semblable bain, non moins délétère et pathogène que baignent les personnages de la nouvelle de l'écrivain anglais Gilbert Keith Chesterton intitulée « The Wrong Shape ». Dans une maison où la décadence *fin-de-siècle* s'est si bien invitée qu'elle a eu raison de son propriétaire, le détective-prêtre intervient pour comprendre ce qui s'est passé. Comprendre, pour ce personnage reviendra à dépasser les apparences à l'aide d'une forme juste et droite : celle de son raisonnement.

2. Chesterton : *The Wrong Shape* ou de la bonne forme du raisonnement

La nouvelle intitulée « The Wrong Shape », qui s'inscrit dans le premier tome de la série des *Enquêtes du Père Brown* nous apparaît comme représentative de l'entreprise chestertonienne et de son apport singulier au genre du *detective novel*. Dans ce récit d'une très grande densité, l'écrivain

¹² *Ibid.*, p. 174.

¹³ *Ibid.*, p. 196.

britannique déploie une enquête policière qui apparaît rapidement comme l'occasion d'attaquer l'esthétique décadente au travers d'un lieu singulier aux enjeux métonymiques : le jardin d'hiver, d'un personnage paradigmatique : l'écrivain dandy, ombre d'Oscar Wilde¹⁴ et d'une pratique cruciale : l'écriture de fictions. Ce faisant, Chesterton parvient également à exhiber les codes du policier et du fantastique pour mieux se les approprier.

Dans ce court récit policier qui relève de l'énigme en chambre close, un médecin, le docteur James Harris, assassine son patient, Leonard Quinton, poète décadent passionné par l'Orient, et fait croire à un suicide. Le crime en lui-même est simple dans son principe mais astucieux dans sa réalisation : le docteur Harris profite de la familiarité qui le lie à son patient pour lui administrer un calmant puissant qui le rend totalement inconscient avant de l'enfermer à clé dans son jardin d'hiver, de lui planter une dague dans le cœur et de laisser un billet sur son écritoire laissant penser à une lettre de suicide. Cette dernière provient en réalité d'un récent manuscrit autographe du poète. Elle se résume à la courte phrase au discours direct d'un colonel anglais qui s'exclamait, en mourant de sa propre main, sous l'effet de l'hypnotisme d'un ermite indien : « *Je me suis frappé moi-même, et pourtant je meurs assassiné !* »¹⁵. Le docteur Harris s'est contenté de faire disparaître le guillemet qui précédait la courte phrase en découpant le bord supérieur gauche de la feuille, a brûlé le reste du manuscrit pour cacher son existence et a coupé de la même façon la rame de papier laissée non loin de là pour que la forme singulière de la feuille n'éveille aucun soupçon. La résolution de l'enquête implique ainsi de révéler un indice absent : le guillemet. Privé de ce signe typographique, l'énoncé change de teneur en étant mal fléché : parole d'un des personnages de la fiction imaginée par Quinton, il devient la voix d'outre-tombe du poète défunt. Sur le plan narratologique, le glissement du premier message au second coïncide avec un changement de seuil narratif. À la métalepse forcée opérée par l'assassin répondra l'abduction créative du prêtre-détective, tour de force non moins saisissant et spectaculaire.

Un des enjeux centraux de la narration consiste en l'exposition de la meilleure méthode pour appréhender les phénomènes, c'est-à-dire pour penser leurs relations. La fiction est ainsi établie comme le théâtre d'usages cognitifs mis en concurrence. Brown et son acolyte Flambeau incarnent en effet chacun une méthode d'investigation et une manière de raisonner. Flambeau fonctionne par déduction : la règle est imposée aux faits, la règle se justifie elle-même en tant que règle : le feuillet compte trois angles droits au lieu de quatre *parce que Quinton l'a découpé ainsi*. Le coin manque à cette feuille *car il manque à toutes les autres*. On retrouve ici le raisonnement *quia* aristotélicien ou raisonnement « par le fait » : Flambeau sait qu'une chose *est* (ici, la feuille coupée), c'est-à-dire que

¹⁴ Nous pensons ici à Oscar Wilde, car comme l'écrit Jean Pierrot, celui-ci figure comme « le grand théoricien de la Décadence » (Jean PIERROT. *L'imaginaire décadent, 1880-1900*. fr. Publication Univ Rouen Havre, 1977, p. 31).

¹⁵ 'I die by my own hand; yet I die murdered!' (G. K. CHESTERTON. *The Complete Father Brown Stories*. en. Random House, fév. 2013, p. 104).

cette chose est inhérente à une autre (le tas de feuilles coupées) tout en ignorant la cause (la raison d'une telle découpe). Si l'avantage de ce raisonnement est de s'appuyer sur les phénomènes pour déceler une relation entre eux (la feuille comprend un coin coupé comme le tas de feuilles dont elle est extraite), il ne permet pas de saisir une cause éloignée (pourquoi tous ces coins ont-ils été découpés ?), ce qui, dans le cadre d'une enquête policière, s'avère plutôt ennuyeux. Pour ainsi dire, la logique *quia* de Flambeau suit la tradition de l'empirisme logique britannique en ce que, pour expliquer le phénomène, elle part de ce qui est connu des observateurs pour en induire la cause. Cette logique inductive est spontanée et simple à entreprendre. Contre Flambeau qui ne cherche pas la raison des faits et suit le raisonnement *quia*, le prêtre-détective, en suivant une démonstration *propter quid* recherche les causes éloignées, c'est-à-dire les raisons. Mais la saisie des causes éloignées est problématique, car, par définition, non immédiate. Comment alors, le Père Brown, peut-il ainsi connaître intimement de telles causes, avant d'y être confronté actuellement ? La pensée du Père Brown, héritée de son père littéraire, fonctionne par *abduction*. Le terme, inventé par Peirce, intéresse toute enquête (qu'elle porte sur des idées, des faits bruts, des normes, des lois) et s'adosse à une observation surprenante : ici, le fait que la putative lettre de suicide comporte un coin coupé. Il y a abduction dès lors que le prêtre-détective dépasse son étonnement et se dit qu'il doit bien exister une règle présidant à ce fait curieux, et ce, bien qu'elle ne lui apparaisse pas immédiatement. L'éloignement des prémisses (en termes de logique), l'absence d'indices de cette règle (dans le cadre de l'enquête), le caractère indémontrable *a priori* de l'existence même de cette règle ne le rebutent pas. La règle manquante est à découvrir à la faveur d'une hypothèse, ce qui implique d'accorder toute confiance à l'intuition et à l'imagination. On constate que ce processus mental est tout sauf rassurant, et qu'il exige une aisance d'équilibriste¹⁶. Comme l'écrit Peirce, distinguant l'abduction de la déduction et de l'induction,

c'est la seule opération logique qui introduise la moindre idée nouvelle; car l'induction ne fait rien si ce n'est déterminer une valeur, et la déduction se contente de dérouler les conséquences nécessaires d'une pure hypothèse. La Déduction prouve que quelque chose doit être, l'induction montre que quelque chose *est effectivement* opérant. L'Abduction suggère simplement que quelque chose *peut être*¹⁷.

¹⁶ Comme le souligne Florent Gaudez : « La démarche abductive ne présente pas le confort d'un procès déductif, elle ne s'organise pas autour d'une règle centrale qui éclairerait les faits. Au contraire plus intuitive, elle inventorie et cherche à relier, organiser des données, des signes qui lui semblent devoir découler d'une loi à advenir, mais encore inconnue » (Florent GAUDEZ. « De l'abduction créative comme méthode sémio-anthropologique au service de la sociologie de la connaissance et des représentations », *Sociedade e Estado* 20.1 [avr. 2005], pp. 13-22, p. 17). Cette méthode inconfortable et dépourvue du pouvoir prédictif de la déduction est pourtant la seule, par son caractère audacieux, à permettre la découverte de nouveaux principes, de nouvelles règles, notamment dans les sciences. Elle s'inscrit dans l'héritage du pragmatisme né avec Charles Sanders Peirce en 1878. Umberto Eco propose de reconsidérer la définition de Peirce. Dès lors que le processus permet de trouver *en même temps*, le cas et la règle, il convient de distinguer quatre abductions différentes : l'hypercodée, l'hypocodée, la créative et la méta-abduction (cf. Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1994, chapitre IV.2).

¹⁷ Charles PEIRCE, cité par Joan Le Goff in Joan Le GOFF. *Charles Sanders Peirce - Fondation du pragmatisme et découverte de l'abduction*. fr. Éditions EMS, août 2012).

On voit comment, de ces trois protocoles inférentiels se dégagent respectivement trois régimes ontologiques : ce qui *doit être* (porté par la déduction), ce qui *est* (amené par l'induction), ce qui *peut être* (le possible ouvert par l'abduction). De ces trois régimes, c'est le plus incertain et le plus flottant dont se saisit le Père Brown. Nous touchons pour cette raison aux limites épistémologiques de ce que peut offrir le genre policier tel qu'investi par Chesterton. En effet, la certitude de Brown est moins celle d'un détective que celle d'un prêtre. Comment même ne pas considérer que le protagoniste ne fait jamais que se livrer aux biais de confirmation, que ses rapprochements improbables ne sont pas des illusions de corrélation ? Quoi de moins scientifique que l'intuition brownienne ? Et pourtant, une lettre de confession du meurtrier viendra confirmer l'intuition du prêtre. Le lecteur comprendra que ses inquiétudes étaient fondées, bien qu'inaccessibles à tout autre que lui. On peut avancer à cet égard que ce qui sépare ces deux protocoles inférentiels tient à l'idiosyncrasie de leurs opérateurs : un tempérament, une vision du monde engagera vers une routine de pensée singulière. Ancien voleur, Flambeau raisonne par les faits, il pare au plus pressé. De son côté, ce qui rend le Père Brown si puissant à déceler les indices et à retrouver le coupable à partir d'eux, il le doit à sa profession de prêtre, qui lui a permis d'obtenir, confession après confession, une connaissance intime de la psychologie humaine¹⁸. Ainsi décèle-t-il la feuille au coin coupé et la dague comme des éléments probants, susceptibles de le mener au meurtrier. Sa logique est difficile à suivre, certes, voire capricante, parce qu'elle ne fuit pas la contradiction mais la poursuit comme s'il s'agissait d'une vertu théologale. Brown n'est pas seulement disponible à ce qui est, il est disponible à ce qui pourrait être, à l'absence comme à l'imprévu. Il apparaît ainsi dans son *innocence* (d'où le titre du premier tome dont est extrait cette nouvelle), laquelle, comme le souligne Christiane d'Haussy, « n'est pas ignorance, mais une connaissance du mal transcendée »¹⁹. L'innocence, en ce sens, agit comme condition de possibilité dans la résolution de l'enquête car elle offre un puissant pouvoir de discernement. Pour le Père Brown, il ne s'agit jamais véritablement d'accorder une confiance aveugle aux signes et indices qui émaillent l'enquête. À cet égard, comme l'écrit Charlotte Arnautou, la fiction détective de Chesterton est bien métaphysique, car « elle ne formule pas seulement une critique du paradigme indiciaire comme modèle théorique de la quête épistémologique, mais elle offre également une vision d'un monde dans lequel la vérité absolue n'est pas accessible. Elle peut cependant être entrevue²⁰ ». Ce monde, dans lequel la vérité se constitue depuis un point de vue et ne dépend que

¹⁸ En tant que prêtre, le Père Brown a passé sa vie à observer, analyser et écouter des fidèles. En ce sens, comme l'écrit Thomas Narcejac, la raison que convoque le Père Brown est celle « qui nous a été donnée de Dieu pour distinguer le vrai du faux et marquer le nord de l'évidence comme une boussole fidèle » (Thomas NARCEJAC. Une machine à lire : le roman policier. French. Paris : Denoël/Gonthier, 1975, p. 144).

¹⁹ Christiane d'HAUSSY *La vision du monde chez G.K. Chesterton*, 1982, p. 72.

²⁰ Charlotte ARNAUTOU, *Les paradoxes de la fiction cognitive de G. K. Chesterton (1901-1910)*, thèse de doctorat, Sorbonne université, 2019, p. 346.

de lui, apparaît avec force dans l'univers fictionnel de Marcel Schwob et tout particulièrement dans la nouvelle intitulée « Le roi au masque d'or ».

3. Schwob : « Le roi au masque d'or » ou le vertige perspectiviste

« Le Roi au masque d'or » de Marcel Schwob raconte une histoire fort simple, mais qui, par son abstraction théorique, appelle à une lecture qui dépasse le plaisir ludique et esthétique de la fable, pour mener à une exégèse dont la responsabilité est entièrement abandonnée aux soins du lecteur. Dans un palais vit le roi au masque d'or. Depuis les temps anciens, il est interdit aux rois de révéler leur visage et ceux qui vivent à la cour doivent se masquer à son exemple. Dès lors, les données initiales du dispositif schwobien ont la rigueur abstraite de celles d'une expérience de pensée. On y trouve comme univers de référence un palais muré dans l'épaisseur de sept murailles et dans la rigueur d'une tradition pluriséculaire. Le récit décrit rapidement ce système en vase-clos au sein duquel cohabitent des groupes au nombre défini dans une disposition géométrique immuable : cinquante bouffons à gauche, cinquante prêtres à droite, les femmes devant et le roi au centre. Cette société de cour héliocentrique distingue ses ensembles fonctionnels par des masques de matériaux divers qui offrent un visage second figé dans une grimace au pouvoir métonymique : sourire des bouffons, gravité des prêtres, beauté des femmes, majesté du roi. Or, un jour, un vieux mendiant entre dans le palais, le visage découvert. Ce vieil homme, qui se révèle être aveugle, se met à décrire au roi celles et ceux qui l'entourent. La description qu'il offre est en parfaite *inadéquation* avec ce que laissaient deviner les masques des uns et des autres : les prêtres au masque grave sont décrits par lui comme rieurs, les bouffons au masque fendu d'un éternel sourire lui apparaissent comme profondément tristes et graves, les femmes au masque de beauté sont en réalité laides et profondément ennuyées :

Ceux que tu as désignés comme les bouffons sont mes prêtres, et ceux que tu as désignés comme les prêtres sont mes bouffons. Et comment pourrais-tu juger, toi dont la figure se plisse à chaque parole, de la beauté immuable de mes femmes ?

— Ni de celle-là, ni de la tienne, dit le mendiant à voix basse, car je n'en puis rien savoir, étant aveugle, et toi-même tu ne sais rien ni des autres ni de ta personne. Mais je suis supérieur à toi en ceci : je sais que je ne sais rien. Et je puis conjecturer. Or peut-être que ceux qui te paraissent des bouffons pleurent sous leur masque ; et il est possible que ceux qui te semblent des prêtres aient leur véritable visage tordu par la joie de te tromper ; et tu ignores si les joues de tes femmes ne sont pas couleur de cendre sous la soie. Et toi-même, roi masqué d'or, qui sait si tu n'es pas horrible malgré ta parure²¹ ?

En invisibilisant l'expression changeante des affects et la fluidité du moi, le masque assurait la solidité de chacun des groupes par la fiction d'un mimétisme parfait. Or, ce cadre épistémique se trouve déstabilisé par l'introduction d'un élément exogène, le vieux mendiant, qui incarne tout à la

²¹ Marcel SCHWOB, « Le Roi au masque d'or », *Le Roi au masque d'or*, 1893.

fois l'errance, le dénuement, la transparence (par son visage à découvert) et l'impertinente liberté (par sa parole). Surtout, il incarne un mode alternatif d'appréhension du monde sensible, puisqu'il est aveugle et ne se fie pas à ses yeux pour juger de ce qui l'entoure. Ce faisant, il fait vaciller l'ordre établi en partageant son appréhension alternative de ce système sémiotique. Concrètement, il livre une « conjoncture », c'est-à-dire une intuition non-objectivable. À cet égard, le vieux mendiant vient incarner l'élément perturbateur du conte et joue, au sens plein, le rôle d'une menace systémique, d'une contre-règle scientifique telle que les espère Paul Feyerabend dans sa *Théorie anarchiste de la connaissance*. Le philosophe des sciences écrira en effet, près d'un siècle plus tard : « Il faut que nous inventions un nouveau système conceptuel, qui suspende les résultats d'observation les plus soigneusement établis, ou qui s'y heurte : un système qui confonde les principes théoriques les plus plausibles, et qui introduise des perceptions ne pouvant faire partie du monde perçu déjà existant²² ».

À la violence crue et rapide de cette transgression symbolique et herméneutique répond le temps long de la suite du conte : le roi quitte le confort pernicieux de la cour pour engager une difficile quête identitaire marquée par le soupçon et l'angoisse du doute. Cette errance et cet isolement figurent symboliquement le temps long de l'activité interprétative : il s'agit pour le roi de prendre la mesure vertigineuse des assertions hétérodoxes du mendiant, de *digérer* une description du monde en totale contradiction avec ses croyances, ses présupposés et toutes les conventions qui régissaient les relations interindividuelles au sein du palais. Dans la perspective suggérée par Schwob (dans la préface du recueil), l'ordre ancien, l'ordre des masques rassurant mais figé était celui de la *ressemblance*, celui que Schwob relie à « l'exercice de la raison ». L'ordre à venir, esquissé par le vieux mendiant, est celui de la *différence*, qui appelle l'imagination. L'un n'est pas plus juste que l'autre car, au fond, il n'y a pas de vérité. C'est la leçon cruelle qu'apprend à ses dépens le roi au masque d'or, se suicidant après s'être énucléé. Le vieux mendiant n'avait pas menti et avait habilement conjecturé : le visage du roi est effectivement horrible sous le masque d'or, puisque c'est celui d'un lépreux. L'ignorance de cet état assuré par la règle qui fixait le port des masques et interdisait les miroirs dans le palais était une convention auto-préservatrice. Il s'agissait moins de mentir sur les différences individuelles que de maintenir des ressemblances, c'est-à-dire des statuts et des catégories : à cet égard, la peau de lépreux n'a que peu à voir avec l'identité du roi, ce qui explique sans doute que les larmes de sang coulant de ses yeux crevés le guérissent aussitôt de son mal.

Loin d'être un obstacle épistémologique à sa quête identitaire et herméneutique, le masque était peut-être effectivement le signe de la plus pérenne de ses identités, celle qui le faisait être roi.

²² Paul FEYERABEND, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, 2005, trad. de Baudouin JURDANT, Agnès SCHLUMBERGER, p. 29-30.

C'est ainsi paradoxalement en enlevant le masque et en cherchant ce qu'il cache que le protagoniste perd son visage puis perd la vie : il n'y a rien, finalement, sous la fonction de roi qu'une fiction d'identité. Le roi au masque d'or est une métaphore, voire la métaphore d'une métaphore : une métaphore qui cherche un rapport référentiel au monde et échoue dans cette recherche *parce qu'elle* est métaphore. Le roi lui-même est ainsi un « signe de signe » pour reprendre l'expression employée par Schwob dans la préface du recueil. Le roi au masque d'or devient le roi au visage écaillé du lépreux *puis* le roi aux yeux crevés, guéri par ses propres larmes de sang, *puis*, voulant aller encore au-delà (ou plutôt en deçà), devient le roi suicidé. Cet itinéraire tragique signale un message somme toute assez clair : derrière les prédications successives, c'est le sujet qui fait défaut. Le roi n'a jamais été que l'image qu'il renvoyait aux autres. Ainsi en est-il du langage, qui n'a de valeur que par *l'usage* que nous en faisons, c'est-à-dire comme interrelation de signes, ensemble organisé de conventions dont il serait absurde d'interroger la légitimité en des termes correspondantistes. Le langage, le signe ou la théorie scientifique renvoient au monde comme le roi au masque d'or : non pas référentiellement mais *métaphoriquement*. À cet égard, la mascarade nous concerne tous.

Par ce conte beau et cruel, Schwob nous invite au geste salutaire qui consiste à brouiller nos représentations, tout en nous mettant en garde contre le vertige relativiste voire nihiliste que cette déconstruction peut appeler. La puissance épistémique de ce conte résonne dans divers domaines : on peut y retrouver la notion kuhnienne de révolution paradigmatique dans les sciences, le concept de *pluralistic ignorance* ou « malentendu partagé » issu de la psychologie sociale américaine et selon lequel chacun pense devoir manifester une attitude cognitive supposée majoritaire (en opposition avec ses propres croyances) jusqu'au moment de découvrir que la préférence supposément partagée par tous ne l'est en réalité par personne. Ce conte intéresse aussi le domaine politique puisque le masque renvoie à la question de la *réputation*, laquelle dépend de la circulation des opinions et est donc opinion d'opinion, c'est-à-dire métareprésentation. En ce sens, se délivrer du « malentendu partagé » revient à se défaire des nécessaires illusions de la cohésion sociale, car, comme l'écrit Hannah Arendt,

le fait d'être privé de l'espace du paraître signifie qu'on est privé de réalité. Le réel a besoin pour exister de l'accord d'autrui, de la confirmation permanente par les autres de l'adéquation entre la croyance (ou la perception) et son objet. Si chacun veut voir le monde, l'expérimenter tel qu'il est réellement, il ne le peut que s'il le comprend comme quelque chose qui est commun à plusieurs, qui se tient entre eux, qui les sépare et qui les lie, qui se montre différent à chacun, et qui ne peut être compris que dans la mesure où plusieurs en parlent et échangent mutuellement leurs opinions et leurs perspectives²³

²³ Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi et commenté par Ursula Ludz, trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Le Seuil, 1995, p. 92.

Nous nous tenons avec Schwob à la limite de l'exigence de lisibilité sémiotique et de clarté symbolique que nous évoquions en introduction. Face à ce dispositif épistémologique ouvert, deux types de réaction peuvent émerger. Dans la première, le lecteur *adhère* totalement au texte et, ce faisant, reconnaît sa puissance de fascination. Le choix de la contemplation pure signe cependant la capitulation du critique : l'état d'esprit est alors celui « où l'exigence critique n'opère pas, qui conçoit toute expérience de lecture comme une aventure de l'imagination »²⁴. Dans la seconde, le lecteur sent stimulées ses compétences herméneutiques : l'horizon de lecture devient celui de la résolution d'un mystère (nous rejoignons la logique du policier, malgré les coordonnées premières du fantastique). À l'image de son personnage central, Marcel Schwob disparaît derrière la figure (le masque) de prophète errant qui fait irruption dans notre monde pour en faire vaciller le sens avant de partir comme il était venu.

Gaston Bachelard écrit dans *La Formation de l'esprit scientifique* qu'« on connaît *contre* une connaissance antérieure, en détruisant des connaissances mal faites, en surmontant ce qui, dans l'esprit même, fait obstacle à la spiritualisation »²⁵. Connaître, en ce sens, revient à chercher les erreurs dont nous sommes entourés, d'autant plus invisibles à nos yeux qu'elles sont masquées par l'habitude et confondues par l'usage dans la structure même de notre langage. Les trois fictions que nous avons réunies participent directement à cet effort et se rapprochent ainsi de l'activité scientifique en ce qu'elles concourent à une intense activité de symbolisation, créent ou discutent des concepts, mais aussi codifient des procédures destinées à bouleverser notre appréhension du monde et notre action sur lui. Ces fictions engagent une exposition de nos savoirs inarticulés sur le monde : elles rendent *transparents* nos *obstacles intérieurs*.

En ce sens, nous postulons que la mise en crise à laquelle procède l'expérience de pensée littéraire participe à un authentique processus libérateur. Comme l'écrivait Ernst Mach, « la tendance en apparence destructive vise exclusivement ce qu'on ajoute de superflu à nos concepts, et qui pour cela est fourvoyant »²⁶. Autant dire que par l'effet d'une réflexivité qui fait office d'hygiène de l'esprit, les fictions de nos auteurs sont conçues pour exposer à la vue le poids de l'erreur et de l'ignorance qui pèse sur nos outils mentaux. Rappelons à cet égard que, comme le souligne Mathias Girel, l'ignorance concerne autant l'horizon de la connaissance que « l'absence de

²⁴ Rita STAJANO, « Cœur double : fantastique et effets de lecture » [en ligne], dans Christian BERG, Alexandre GEFEN, Agnès LHERMITTE, et al. (dir.), *Retours à Marcel Schwob : D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/39126>, consulté le 2 juillet 2021.

²⁵ Gaston BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1996, p. 13-14.

²⁶ Pierre WAGNER, Jocelyn BENOIST (dir.), *Les philosophes et la science*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio/essais » 408, 2002, p. 627.

réflexivité sur son propre savoir et ses limites »²⁷. L'expérience de pensée littéraire, en ce sens, qu'elle séduise, inquiète ou intrigue, ne se limite jamais à la pure exhibition d'un argument mais révèle toujours plus que ce que l'on pouvait attendre. En défamiliarisant le lecteur avec un scénario exotique, en multipliant les images frappantes et paradoxales, en suggérant des méthodologies et des protocoles excentriques, nos fictions heuristiques ébranlent durablement la sensibilité du lecteur pour mieux le confronter à ses intuitions, à ses savoirs inarticulés, à ses constructions mentales, autant dire : à tout l'arrière-fond théorique à partir duquel il envisageait le monde jusque-là.

Références bibliographiques

ARENDET, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?* Paris, Seuil, 1995.

ARNAUTOU, Charlotte, *Les paradoxes de la fiction cognitive de G. K. Chesterton (1901-1910)*, Thèse, Sorbonne université, 2019.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1996.

CHESTERTON, G. K et Michael D HURLEY, *The Complete Father Brown Stories*, 2012.

D'HAUSSY, Christiane, *La vision du monde chez G.-K. Chesterton*, Didier-Érudition, 1981.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1994.

FEYERABEND, Paul, Baudouin JURDANT et Agnès SCHLUMBERGER, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, France, Points, 1988.

GAUDEZ, Florent, « De l'abduction créative comme méthode sémio-anthropologique au service de la sociologie de la connaissance et des représentations », *Sociedade e Estado*, vol. 20, n° 1, 2005.

GENDLER, Tamar Szabo, *Thought Experiment : On the Powers and Limits of Imaginary Cases* [en ligne], 1^{re} éd., Routledge, 2014.

GIREL, Mathias, « Agnotologie : mode d'emploi », *Critique*, n° 799, 2013, pp. 964-977.

GOURMONT, Remy de, Christian BUAT, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, 2016.

GOURMONT, Remy de, Vincent GOGIBU, *Correspondance. T. 1 : 1867-1889*, Paris, Sandre, 2010.

LE GOFF, Joan, *Charles Sanders Peirce - Fondation du pragmatisme et découverte de l'abduction*, Éditions EMS, 2012.

²⁷ Mathias GIREL, « Agnotologie : mode d'emploi », *Critique*, n° 799, 2013, p. 967.

MARTIN, Christophe, *L'esprit des Lumières : histoire, littérature, philosophie*, Malakoff, France, Armand Colin, 2017.

MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Librairie Droz, 2008.

MONDEME, Thomas, *Fiction et usages de la fictionnalité : Kepler, Cyrano, Fontenelle*, Thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2014.

NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.

PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent, 1880-1900*, Publication Univ Rouen Havre, 1977.

POPPER, Karl R., *La connaissance objective : une approche évolutionniste*, Champs, Flammarion, 2009.

ROUX, Sophie, « The Emergence of the Notion of Thought Experiments », in Katerina Ierodiakonou et Sophie Roux (dir.), *Thought Experiments in Methodological and Historical Contexts*, Brill, 2011, p. 1-36.

SCHWOB, Marcel et Sylvain GOUDEMARE, *Œuvres*, Paris, Ed. Phébus, 2002.

STAJANO, Rita, « Cœur double : fantastique et effets de lecture », in Christian Berg, Alexandre Gefen, Agnès Lhermitte, et al. (dir.), *Retours à Marcel Schwob : D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/39126> (consulté le 02 février 2021).

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1997.

WAGNER, Pierre et Jocelyn BENOIST (dir.), *Les philosophes et la science*, Paris, Gallimard, 2002.

Rémi Plaud est enseignant dans le secondaire et doctorant à l'université de Poitiers. Il prépare depuis 2018 une thèse de littérature comparée sous la direction de Christine Baron sur les relations entre pensée et fiction chez Herman Melville, Gilbert Keith Chesterton, Anatole France, Remy de Gourmont et Marcel Schwob.

Mathias Lavin

Université de Poitiers, FoReLLIS (UR15076)

L'image pense-t-elle quand elle parle ?

Mots clés : Bachmann (Ingeborg) – Beckermann (Ruth) – Celan (Paul) – expérience de pensée – intermédialité – Jarmusch (Jim) – poésie au cinéma – voix au cinéma

Résumé : Cet article s'attache à un cas spécifique, voire limite, d'expérience de pensée, celle du créateur au prise avec la gestation de son œuvre. Plus précisément, l'analyse de deux films, *Paterson* (J. Jarmusch) et *Rêveurs rêvés* (R. Beckermann) permet de reposer de manière singulière la question d'un mode de pensée qui serait propre aux images, et la part qu'elles ménagent, malgré tout, à une dimension linguistique ou scripturale. En représentant un poète fictif, ou en laissant entendre la voix de deux poètes majeurs du XX^{ème} siècle (I. Bachmann et P. Celan), chacun des films étudiés propose, de manière dialogique, une rencontre entre élaboration visuelle et écoute attentive du texte.

Un contexte pandémique angoissant, auquel s'ajoutent crise économique et dévastation écologique ne peuvent que rendre plus attirante encore l'idée formulée par Musil dans son grand roman d'un sens du possible distinct du sens du réel : « Aussi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être “aussi bien”, et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. » (Musil, 1930, 20) Le romancier désigne à la suite ce sens du possible comme « une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles. » (20) Comme le rappelle Florence Vatan, les expériences de pensée, dont le principe est repris à l'ouvrage d'Ernst Mach *La Connaissance et l'erreur*, prennent dans ce cadre une valeur centrale puisque « comme dans la recherche expérimentale appliquée, ces expériences recourent à la variation, la comparaison et la sélection de paramètres, à cette différence près que leurs hypothèses restent souvent empiriquement invérifiables ou irréalisables. Libérées des contraintes matérielles, elles sont en mesure de frayer la voie à de nouveaux horizons de recherche. » (Vatan 2013, 336-337)

En cherchant à comprendre de quels types de connaissance les œuvres sont virtuellement porteuses, on s'appuiera sur deux films récents (l'un et l'autre de 2016) qui serviront à interroger la représentation de la création littéraire, conçue comme un processus expérimental singulier : *Paterson* de Jim Jarmusch, qui suit le quotidien d'un poète chauffeur de bus, et dont le titre autant que l'intertexte renvoient à l'œuvre homonyme de William Carlos Williams ; *Rêveurs rêvés* (*Die Geträumten*) de Ruth Beckermann, qui évoque la relation entre Ingeborg Bachmann et Paul Celan en prenant appui (presque) exclusivement sur leur correspondance, échangée entre 1948, année de leur

rencontre, et le début des années 1960, avec une fréquence variable¹. Ce n'est pas un thème (l'écrivain, fictif ou réel, à l'écran) qu'il s'agit d'analyser, mais avant tout l'expérience de l'écriture en se demandant quelles relations entre la voix et l'image le cinéma invite à considérer quand il s'attache à une activité en apparence guère photogénique ? Plus précisément, pour aborder la question de l'expérience de pensée à partir d'œuvres cinématographiques, on privilégiera l'expérience de l'œuvre en se situant dans la tension entre une tradition qui prête une véritable capacité d'intellection aux images², et, de l'autre côté, la présence décisive de l'écriture et de la voix dans les films mentionnés – parole et voix ne seront pas ici distinguées, et l'on peut les considérer (provisoirement) comme des composantes « autres » de l'image. De la sorte, il s'agit de se demander comment se trouvent figurés matériaux textuels et pratiques d'écritures qui semblent résister à l'image ou en être distincts afin d'interroger l'œuvre comme expérience de pensée du côté de son créateur (puisque cet aspect est thématique et réfléchi dans les deux films analysés), tout en indiquant, par voie de conséquence, qu'il faudrait aussi prendre en compte le spectateur (même si ce second point sera plus allusif car il appellerait d'autres développements). J'examinerai ainsi la façon dont se constitue une expérience spécifique de l'œuvre à la convergence entre deux arts ou pratiques, ou pour le formuler sur un mode interrogatif : comment le cinéma pense et donne à penser, avec ses moyens *audio-visuels*, l'expérience de l'œuvre ? Les deux films mentionnés, ou certains fragments d'entre eux, m'intéresseront donc quand ils abordent de manière frontale la démarche créatrice d'écriture. Celle-ci peut apparaître alors comme redevable d'une approche intermédiaire si l'on veut, ou pour reprendre le terme de Mach, utilisé par Musil, d'une logique de variation consistant à imaginer le changement ou le déplacement d'un élément – en somme, que devient l'écriture si elle a lieu au cinéma ?

1. Comment écrire un poème (au cinéma) ?

Le personnage inventé par Jim Jarmusch et incarné par Adam Driver s'appelle Paterson, comme la ville où il réside et travaille, ville chantée dans le grand poème de William Carlos Williams, publié entre 1946 et 1958. L'identification d'ordre humoristique entre le personnage, l'œuvre et la bourgade du New Jersey repose sur la référence au poème de Williams qui évoque d'ailleurs, du moins dans certains passages, un personnage nommé Noah Fairtoute Paterson³. Sans s'attarder sur la comparaison entre les deux *Paterson* (et les deux Paterson), on précisera davantage la façon dont le film représente

¹ Dans la correspondance publiée, la dernière lettre (envoyée par Celan) date de 1967, mais après 1961, on ne compte que deux envois (I. Bachmann / P. Celan 2008).

² Si « l'image pense », déclare Daniel Arasse d'une formule synthétique, l'on peut penser à Francastel et sa notion de « pensée figurative », irréductible au langage ou à la logique, ou à bien d'autres théoriciens de l'art et du cinéma qui ont pensé le caractère singulier de la dimension iconique, ou figurale, par rapport à la dimension linguistique.

³ Dans le bar où il se rend chaque soir, Paterson et le barman évoquent pour leur part les célébrités nées ou ayant vécu dans la cité.

les conditions de l'écriture poétique. Crédité comme seul scénariste au générique, Jarmusch a repris ou commandé les textes rédigés par son personnage à Ron Padgett, poète, traducteur et essayiste né en 1942, associé à l'école de New York. Selon les précisions apportées par l'écrivain lui-même, Jarmusch avait choisi au préalable quatre textes dans divers recueils et lui aurait proposé d'en écrire de nouveaux. Trois poèmes inédits ont ainsi été composés spécialement pour le film⁴. De ce fait, ces trois textes ont un statut ambigu si l'on se place, hors film, du côté du créateur : qu'est-ce qu'écrire un poème pour un poète (fictif) de cinéma ? Une délégation de signature temporaire ? Une procédure presque parodique⁵ ? Padgett évoque pour sa part un mode d'écriture poétique intégrant une logique plus fictionnelle puisqu'il lui semblait nécessaire d'intégrer le point de vue du personnage⁶ – et on pourrait sans doute décrire ce processus en termes de variation caractéristique des expériences de pensée. Si on n'épouse plus la position de l'auteur mais celle du personnage, dans le cas d'une reprise d'un poème existant, est-ce du plagiat (par méconnaissance) ? Un exercice de mémoire ? Une façon de s'insérer dans une tradition en privilégiant la perpétuation des formes au détriment d'une volonté d'originalité ?

Sur l'ensemble du film, dix fragments sont consacrés à l'écriture de poèmes – un même texte se poursuivant parfois sur plusieurs fragments –, tout en reposant sur une organisation formelle comparable. Le premier d'entre eux, celui de la rédaction de « *love poem* », en donne un aperçu déjà presque complet. Au début du film, qui coïncide avec le premier jour de la semaine (« Monday »), on assiste au réveil de Paterson, puis on suit certaines de ses activités routinières. Sur un mode presque didactique, le film expose d'emblée la logique créative propre au personnage : alors qu'il prend son petit-déjeuner seul dans sa cuisine, il pose son regard sur une boîte d'allumettes (de la marque *Ohio Blue Tip*), souligné par l'utilisation du gros plan (le plan dure dix-huit secondes dont douze montrant la boîte en question, manipulée par le protagoniste). L'attention portée à cet objet banal est renforcée par une musique, assez planante⁷, dès la boîte d'allumettes reposée sur la coupelle d'où Paterson l'avait prise. À la musique s'ajoute, pendant le trajet du personnage vers le dépôt de bus, l'élaboration de son poème en voix *off*. Puis, avant l'heure de départ, dans le véhicule, les mots du poème

⁴ Voir l'entretien avec Ron Padgett mené par Peter Bowen pour le site *Bleecker Steet* :

<https://bleeckerstreetmedia.com/editorial/meet-ron-padgett> [sans date, mais mise en ligne vraisemblable au moment de la sortie en salles du film]. Pour les précisions bio- et bibliographiques, voir le site du poète : <http://www.ronpadgett.com/>. Plusieurs recueils de Padgett sont traduits en français aux éditions Joca Seria, notamment *Comment devenir parfait* qui reprend aussi les poèmes du film *Paterson*.

⁵ Cf. propos de l'auteur : www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/news/a8972/ron-padgett-poet-paterson/ [mise en ligne, 29/12/2016].

⁶ « Je dois respecter la *psyche* du personnage que j'incarne. [...]. En tant que "Je" moi-même, je peux écrire sur n'importe quoi. Comme poète, je me donne cette licence. Mais je ne peux pas donner cette licence à un personnage. » Entretien cité note 4 (ma traduction).

⁷ La musique est créée par le groupe de rock alternatif Sqürl, composé de Carter Logan, Shane Stoneback et Jim Jarmusch lui-même.

apparaissent sur l'écran, à mesure qu'ils sont notés sur son carnet et proférés, toujours *off*, par le protagoniste.

Outre l'insistance initiale du regard et de la concentration supposée du personnage – indices marquées par le cadrage et le jeu du comédien –, il faut donc retenir la présence de la musique, et l'association entre l'écrit et la voix. Absent de cette première occurrence poétique, un autre élément est caractéristique des moments d'écriture ou de rumination poétique : le mélange d'images, la surimpression, associant souvent plus de deux plans. Cette figure ne joue pas ici un rôle usuel de transition narrative entre deux séquences et on peut y voir alors une transposition à la fois simple et efficace d'une recherche de métaphores puisque deux réalités, ou plus parfois, se trouvent en effet associées visuellement pour former une image hybride accompagnant le déploiement du poème. Or, caractéristique notable, les textes donnés à lire et à entendre n'ont rien (ou très peu) de métaphorique ; ils sont plutôt littéraux, dans un héritage « objectiviste » si l'on souhaite reprendre les catégories stylistiques utilisées pour définir un pan de la poésie étasunienne du XX^{ème} siècle, en particulier celle de William Carlos Williams.

L'écriture d'un autre poème, « *An another one* », au premier tiers du film, permet de préciser certains effets de cette écriture poétique au cinéma. Ici, la musique commence sur un plan comparable à celui du premier jour tout juste évoqué : même lieu, même moment de la journée, même type de cadrage montrant Adam Driver, assis, de dos mangeant ses céréales. Puis on passe directement aux chutes de la rivière Passaic (les *Great Falls*, lieu célèbre de la cité, évidemment célébré dans le poème de William Carlos Williams), suscitant le processus d'écriture. Le personnage est face au paysage, puis, avec une surimpression, apparaît au volant de son bus. Il s'agit ici autant d'exposer une procédure mentale d'élaboration d'un texte que d'insister sur une certaine disposition affective du personnage par rapport à son environnement familial et laborieux – qu'il faudrait sans doute relier à la question du temps, et à la tension entre temps social et durée créatrice.

Sans entrer davantage dans le détail des sept poèmes entendus au cours des dix fragments qui leur sont dédiés, on peut dire que le film offre en apparence une représentation relativement conventionnelle du processus d'écriture (dans un contexte contemporain) : une attention portée à un objet trivial (et qu'on néglige d'ordinaire de considérer), voire sa célébration, l'émergence d'un poème (qui suppose certes un peu de temps mais pas de corrections, en reprenant sur un mode discret le lieu commun de l'inspiration), puis le passage à l'écriture – jusqu'à ce que les exigences sociales contraignent le protagoniste à ranger son stylo pour retrouver son véhicule. Il faut préciser alors que les passages consacrés à la rédaction de poèmes sont les seuls où l'on entende la voix *off* du personnage puisque jamais, sinon, il n'est donné d'accès à son intériorité (supposée) que ce soit sur le mode du flux de conscience, d'un monologue, ou même au cours d'une conversation. Paterson est en effet représenté comme un individu plutôt mutique, d'autant plus par contraste avec ceux qui

l'entourent (les figurants dialoguant dans le bus, sa compagne fantasque et volubile, les clients et le patron du bar où il se rend tous les soirs). L'intimité du personnage, notion certes ambiguë chez une créature fictive, est donc rendue uniquement à travers l'écoute de son écriture poétique, dépourvue en outre de la moindre effusion lyrique. En ce sens, la convention apparente me semble moins une vision naïve de l'activité scripturale qu'une façon d'indiquer le lien qui opère entre subjectivation et écriture. C'est bien par le processus d'écriture figurée à l'écran que le personnage prend sa consistance.

Pour le dire de manière synthétique, la parole filmée, ici poétique ou donnée comme telle, semble engendrer une dissémination opérant dans différentes directions : sonore (par la voix et la musique), visuelle (avec les surimpressions), et graphique (l'inscription du texte sur l'écran accompagnant la profération vocale). Apparaît alors une configuration particulièrement riche qui inclut une tentation de la métaphore (avec les surimpressions comme une résurgence d'une pure langue des images), la reprise de cliché culturel (la musique connotant l'inspiration), l'importance décisive de l'écoute, laquelle est posée comme solidaire de l'émergence de l'écrit puisqu'on entend en même temps qu'on lit le poème élaboré par Paterson. En somme, Jarmusch indique que l'image ne pense pas seule – pas plus que la parole poétique.

2. Comment faire entendre un poème (au cinéma) ?

Si Ruth Beckermann propose une représentation de l'écriture différente de celle de Jim Jarmusch, toutefois, dans la continuité de ce que l'on vient de noter, on peut dire qu'elle valorise une expérience d'écoute en insistant sur le fait que voix, texte et image se trouvent bien dans des rapports de relais et de complément, plutôt que d'opposition et de supplément. Le choix de la cinéaste, tenu avec constance, consiste à laisser entendre, longuement, la parole d'Ingeborg Bachmann et Paul Celan, par la voix de deux acteurs, Anja Plaschg et Laurence Rupp, prenant en charge leurs propos. De façon générale, *Rêveurs rêvés* semble guidé par un mouvement de désacralisation de la parole poétique, par le refus d'un certain pathos associé à la conception de la poésie comme poésie pensante, selon une filiation heideggérienne, et dont l'œuvre de Celan est devenu un emblème majeur pour nombre d'exégètes (pour une synthèse à ce sujet, voir Thouard 2016). L'inflexion la plus nette par rapport à cette tradition critique est fournie par le choix même de la correspondance – ensemble inévitablement hétérogène où le trivial ou l'anodin ont leur part – qui est le seul texte utilisé par la cinéaste, à l'exception de brefs intertitres strictement informatifs et d'une citation finale prise à *Malina* (de manière significative, il s'agit d'un roman et non d'un poème).

Malgré le privilège accordé à ce matériau intime, il n'y a pourtant nul penchant vers l'anecdote dans un film qui repose sur un parti pris formel aussi rigoureux que minimaliste : les deux acteurs

lisent des extraits de lettres échangées entre les écrivains, dans un lieu unique, un studio d'enregistrement radiophonique de la maison de la radio de l'ÖRF – *Österreichischer Rundfunk*. Tout gravite autour de cet espace puisque les quelques pauses prises par les interprètes s'effectuent dans son voisinage immédiat (dans les escaliers, les couloirs, ou à la cafétéria du bâtiment), et qu'un seul bref passage conduit hors du studio – un peu avant la moitié du film, un plan d'à peine plus d'une minute, montre un trajet nocturne en voiture, sous la pluie, ce qui opacifie davantage le visible, empêchant toute localisation précise, ultime trace, sans doute, du projet initial reposant sur l'alternance entre intérieur et extérieur, entre le studio d'enregistrement et les villes dans lesquelles se rencontrèrent les deux poètes⁸.

Si l'unité de lieu prévaut, l'usage de la parole se situe à deux niveaux d'énonciation distincts : d'une part, et majoritairement, le film orchestre une lecture de la correspondance qui tend vers le dialogue puisque, par le montage à la fois textuel (les citations de lettres) et cinématographique, les épistoliers semblent se répondre, et de façon plus harmonieuse d'ailleurs que ne le suggèrent les lettres échangées ; d'autre part, on assiste aussi à quelques discussions entre les deux interprètes, qu'elles soient d'ordre personnel ou qu'elles s'apparentent à des commentaires sur leur travail en cours ou encore à des spéculations sur le comportement et les sentiments des deux auteurs. Ainsi, on ressent à la fois la proximité et la distance des interprètes envers les personnages dont ils prennent en charge les propos.

Le début du film condense de manière parfaite les partis pris essentiels de la réalisatrice. En gros plans, les comédiens sont filmés tour à tour en train de lire, tout en se détachant d'un fond noir, parfaitement opaque. Le cadre est légèrement instable, comme si la caméra n'était pas placée sur pied mais tenue à la main. La présence dans la partie inférieure du cadre d'un micro (ou plutôt d'un filtre anti-pop qui le protège) confirme qu'ils se trouvent dans un lieu d'enregistrement, mais moins qu'une précision référentielle, c'est l'impression d'abstraction qui prévaut dans cette ouverture. Une rupture intervient après six minutes et quarante-cinq secondes quand, au gré d'un changement de plan, le champ s'élargit et fait soudain apparaître le décor en pleine lumière. On découvre ainsi que Laurence Rupp et Anja Plaschg se tiennent en fait tout près l'un de l'autre, face à face, devant leur micro et dans ce studio d'enregistrement radiophonique. Par la suite, le film reprend ce même dispositif en jouant des modifications de cadrages et de position des deux acteurs l'un par rapport à l'autre, tout

⁸ Concernant la genèse du film, la cinéaste précise en effet qu'elle avait d'abord souhaité faire alterner des plans de lecture avec ceux des lieux où avaient vécu les deux écrivains. Voir : « Sehnsucht : Ruth Beckermann on *The Dreamed Ones* » : <https://cinema-scope.com/features/dreamed-ones-ruth-beckermann-austria-wavelengths/> [mise en ligne le 4/09/2016]. Voir également l'entretien dans le catalogue de la Berlinale avec Karin Schiefer, « *Die Geträumten / The Dreamed Ones* », Berlin, Berlinale Forum, 2016, p. 60-63.

en conservant un net privilège aux gros plans ou aux plans rapprochés, le décor du studio restant pour sa part toujours visible à l'arrière-plan⁹.

Au-delà de la première rupture formelle mentionnée, et en prenant en compte les variations de cadrage lors des différentes lectures, comme les quelques pauses des comédiens, on peut dire qu'un même principe de figuration de la parole se retrouve sur l'ensemble du film : on voit autant celle ou celui qui écoute le texte censé lui être destiné, une situation d'« écoute emboîtée » selon la terminologie de Michel Chion (Chion 2003, 421), que celle ou celui qui lit. Les deux interprètes « jouent » donc autant à lire qu'à écouter, avec une ambiguïté sur leur statut plus ou moins sensible selon les passages : écoutent-ils en tant que destinataires supposés des lettres (incarnant, momentanément, Paul Celan ou Ingeborg Bachmann) ou bien en tant qu'auditeurs (nos délégués en somme)¹⁰ ?

Là où *Paterson*, dans la représentation du processus d'écriture privilégiait l'association voire la fusion d'éléments visuels et sonores, *Rêveurs rêvés* systématise les (gros) plans sur les visages dans la concentration de leur lecture ou l'attention de leur écoute alors que les deux comédiens se trouvent, tantôt séparés, tantôt rassemblés. En ce sens, d'un film à l'autre, on peut relever le passage de l'émergence de l'écriture (*Paterson*) à son extériorisation (*Rêveurs rêvés*), le film de Beckermann insistant nettement sur la dimension d'adresse vocale.

Peut-être faut-il comprendre le jeu sur la proximité et la distance spatiales entre les acteurs dans *Rêveurs rêvés* comme un moyen de figurer l'écart historique qui les (et nous) sépare des correspondants, ou, plus encore, une façon d'indiquer que la relation affective et créative d'une si forte intensité entre Bachmann et Celan s'est déroulée presque exclusivement à distance ?

Mais qu'écoute-t-on en même temps que nous voyons Anja Plaschg ou Laurence Rupp en train de lire un fragment de lettre ou d'écouter son partenaire ? En raison du principe formel retenu par Beckermann, on ne trouve pas ici de représentation du processus créatif comme dans *Paterson*, mais plutôt ses résultats et ses tâtonnements : tout à la fois, des poèmes accompagnant des lettres, des dédicaces, des réflexions sur le travail, quelques développements sur leur relation sentimentale sur un mode très allusif, en somme une sorte de laboratoire des œuvres respectives. Le point notable reste que le dispositif relativement abstrait du film permet de souligner l'inscription de l'écriture dans le tissu du quotidien : les lettres renvoient à l'ambition littéraire ou à la difficulté d'écrire tout en étant associées à un ensemble concret et sensible (d'ordre familial, amical, éditorial, institutionnel, etc.). La sélection et le montage textuels opérés par la réalisatrice atténuent encore la dimension

⁹ À une brève exception près, de trois minutes vingt, où l'on retrouve l'opacité initiale du décor.

¹⁰ Quand les deux comédiens sont filmés en position de lecture, la valeur de citation du texte me paraît évidente, alors que la position d'écoute me semble indiquer un changement possible d'incarnation, laissant affleurer un dédoublement actoral.

anecdotique présente, en proportion d'ailleurs assez faible, dans la correspondance publiée, en construisant, de fait, un dialogue plus prononcé entre les deux voix mises ainsi en relation¹¹.

Commentant l'œuvre de Paul Celan, Philippe Lacoue-Labarthe interrogeait le statut de la singularité propre à une recherche littéraire, plus exactement celle d'une langue s'affirmant comme refus de la doxa – et comme rédemption de ses usages criminels dont on sait que c'est un objectif essentiel de la poésie de Celan et de Bachmann :

[Qu'en est-il] de l'*expérience* singulière lorsque celle-ci vient à s'écrire : si, en tant que singulière, elle peut s'écrire ; ou si, du moment où elle s'écrit, sa singularité même n'est pas à jamais perdue et emportée, sur un mode ou sur l'autre, dès son origine ou dans sa destination, par le fait même du langage (de son impossible intransitivité) ou par le désir de sens (d'universalité) qui anime les voix divisées sous la contrainte d'une langue, elle-même partagée d'entre les langues. Y a-t-il même, peut-il y avoir une expérience singulière ? Une expérience muette, absolument non traversée de langage, induite par nul discours, aussi peu articulé soit-il ? (Lacoue-Labarthe 1986, 27)

La réponse de la cinéaste, avec ses moyens audiovisuels, me semble être que la possibilité d'une telle expérience existe si, justement, elle n'est pas réductible au seul mutisme hors langage auquel renvoie Lacoue-Labarthe et qui serait le témoignage essentiel de la singularité¹² (éventuellement du moins, le philosophe restant prudent et questionnant). Beckermann invite de la sorte à s'interroger sur ce qui constitue l'expérience d'« écouter voir » un texte et de le « voir lire ». Quelle expérience permet d'écrire un poème (ou un texte), et comment partager, ou faire partager une expérience d'écriture ? Se trouve ainsi mise en jeu la tension entre une expression langagière irréductiblement singulière et sa possibilité qui n'est pas de l'ordre du monologique mais se fait ouverture au dialogue – et même qui est dialogue, comme l'indique dans le film de Beckermann la fragmentation des textes, des poèmes eux-mêmes parfois, et le montage cinématographique. En ce sens, de même que l'image ne peut penser, de manière singulière, qu'en se confrontant à l'élément linguistique et plus encore en l'intégrant sans que le partage entre les deux soit toujours clair, on peut dire que la singularité se dit à travers le texte, en tant qu'il est un lieu d'altérité constitutive¹³, d'autant plus si on le « voit lire » ou le « voit écouté ». Le film donne ainsi à entendre une démarche créatrice qui se fait collective (du moins, à deux) ; cela permet d'indiquer en outre, si l'on relie expérience créatrice et expérience de pensée, qu'il s'agit non seulement d'imaginer d'autres versions possibles du monde, de faire « comme si » telle ou telle dimension de la réalité pouvait changer ou varier, mais aussi d'accorder une place décisive à une altérité fondatrice¹⁴.

¹¹ C'est un point certainement remarquable du film de donner ainsi à entendre de manière directe ce que l'on peut désigner comme la voix des deux écrivains, en écartant toute représentation biographique.

¹² On pourrait souligner le vers de *Cologne, am Hof*, cité dans le film : « Quelque chose parla entrant dans le silence... » [« Einiges sprach in die Stille... »]. C'est dans ce même poème de Celan, inséré dans le recueil *Grille de Parole* [*Sprachgitter*, 1959], que se trouve l'expression « die Geträumten » donnant son titre au film.

¹³ *Le Méridien*, le célèbre discours de Paul Celan tenu lors de la réception du prix Büchner en 1960, peut être compris selon cette perspective.

¹⁴ Dans un tel contexte, la dimension dialogique pose aussi la question de l'originalité, du propre, du singulier. Ruth Beckermann a supprimé les éléments de la correspondance concernant la vie littéraire et ses intrigues, en particulier, la

3. Médiation technique et expérience de pensée

Afin de prolonger l'analyse, on peut évoquer de manière plus synthétique un dernier aspect concernant le rôle de la médiation technique en interrogeant la façon dont elle peut intervenir dans le processus créatif, en l'orientant ou en le transformant, tout en précisant comment elle se trouve réfléchie dans les deux films évoqués. À l'évidence, la comparaison intermédiaire entre texte et image ne doit pas minorer le fait que la réalisation cinématographique implique une médiation technique forte, souvent déniée (ou au contraire surévaluée). C'est aussi pour cette raison qu'il est intéressant de spécifier davantage comment se trouve figuré le travail d'écriture dans les films. Le bénéfice est en outre d'ajouter une part plus concrète à la notion d'expérience de pensée sans entrer pour autant dans une démarche empirique de vérification. Dans *Rêveurs rêvés*, la présence du dispositif technique est rendue explicite par la visibilité quasi constante des micros à proximité des acteurs lisant leur texte, et par le choix de la Maison de la radio comme décor unique. On pourrait dire que l'on assiste à l'enregistrement d'une émission, ou d'une pièce radiophonique – d'un *Hörspiel* si l'on conserve le terme allemand – à partir de la correspondance des deux écrivains. Le choix du studio radiophonique se justifie d'ailleurs aisément en renvoyant au contexte historique : l'un et l'autre ont effectué des lectures de leurs poèmes sur les ondes ; plus encore, Ingeborg Bachmann a été employée à la radio *Rot-Weiß-Rot* à Vienne entre 1951 et 1953, et dans ce cadre a rédigé plusieurs pièces radiophoniques, comme elle a pu le faire juste après pour la *Bayerischer Rundfunk* notamment (Höller 2000). Si le film de Beckermann interroge l'oralité de l'écriture en mêlant les notations quotidiennes à l'écriture poétique, et souligne l'importance de la lecture, il montre aussi comment la médiation technique propre au cinéma intègre la pensée d'un autre média, la radio, en privilégiant la parole. L'ouvrage essentiel de Rudolf Arnheim sur la radio fournit sur ce point un outil de compréhension fort utile dans la mesure où la radio y est pensée, de fait, comme une forme singulière de cinéma. En effet, selon le théoricien et psychologue de l'art, la radio fournit non seulement aux auditeurs « une image acoustique du monde » mais offre également la promesse d'un « drame invisible », soit possiblement un autre cinéma désigné comme « un cinéma pour l'oreille ». Partant d'une analyse du théâtre (que l'on peut sans peine transposer au cinéma), le théoricien oppose une tendance naturaliste qu'il condamne esthétiquement à une pratique qui tend vers un « genre d'art verbal, plus stylisé, plus abstrait. » (Arnheim 1936, 156) Il promeut en effet, sur les ondes mais aussi ailleurs (sur scène, et sur les écrans), l'écoute d'un texte, de qualité littéraire, proposé dans sa durée. La possibilité défendue

polémique qui a empoisonné la vie de Celan, l'accusation de plagiat de textes d'Yvan Goll lancée par Claire Goll, la veuve de l'écrivain. À un tout autre niveau, on a relevé dans *Paterson*, le statut ambigu des poèmes rédigés par le protagoniste : textes inédits ? plagiat de poème existants ?

par Arnheim est bien celle d'un usage radiophonique du cinéma qui donnerait à entendre l'expérience créatrice sous une forme dialogique. *Rêveurs rêvés* apparaît ainsi comme une incarnation possible du modèle abstrait pensé par Arnheim au milieu des années 1930.

On peut ajouter que le film de Beckermann soulève en outre la question de l'archive car il est souvent question dans la correspondance des lettres non envoyées – et des appels téléphoniques entre les deux épistoliers, dont, bien sûr, il ne demeure nulle trace. Que resterait-il d'un tel échange s'il se déroulait dans le monde contemporain ? Quelle mémoire pour une correspondance de ce genre aujourd'hui ? On pourra toujours éditer des mails ou, pourquoi pas, des tweets ou des textos. Mais dans la correspondance entre Celan et Bachmann est mis en jeu un rapport au temps qui n'est pas celui de l'immédiateté, du direct si l'on reprend le vocabulaire propre à la radio et à d'autres médias. Un trouble majeur produit par le film, plus encore que la lecture suivie de la correspondance éditée, vient aussi du fait que les années de conversations à distance entre les épistoliers sont rendues de façon condensée : une relation d'une vingtaine d'années en une heure et demie – phénomène accentué sans doute par l'unité de lieu et le fait que les deux interprètes, par ailleurs encore jeunes, évidemment ne vieillissent pas.

Si la médiation technique (du texte, et de l'image) se trouve ainsi thématifiée dans *Rêveurs rêvés*, jusqu'à suggérer l'hypothèse d'un modèle radiophonique justifiant son organisation formelle, une telle dimension n'est pas absente de *Paterson*. Le personnage de Paterson écrit ses poèmes sur un carnet, parfois, après les avoir ruminés au préalable comme on l'a indiqué. Un tel artisanat d'écriture paraît pour le moins archaïque puisque le protagoniste ne les recopie pas dans un fichier informatique et n'en fait pas même de copie, un choix qui va trouver sa limite, dramatique et dérisoire, quand l'affreux chien de sa compagne dévore le précieux carnet pendant que le couple est allé au cinéma (une punition pour avoir délaissé l'écriture pour la vision d'un film ?). Est-ce une façon de renvoyer l'écriture du protagoniste à une activité solitaire, et même solipsiste, vouée à rester hors de la communication, même limitée, et de toute volonté de reconnaissance, voire hors de toute archivage ? Un détail est notable dans le film : on peut avoir en effet l'impression que la ville de Paterson filmée par Jarmusch est une cité banale d'apparence mais idéale tant elle semble préservée de la pollution du téléphone portable. De fait, si le personnage n'en possède pas (pas plus qu'un ordinateur où il pourrait noter ou recopier ses poèmes), cette absence est en fait relative car lors d'une panne de son véhicule, il se voit contraint d'en emprunter un à une passagère (il s'agit d'une petite fille) pour signaler la défaillance technique à sa hiérarchie. De manière plus fondamentale, est-ce que l'inscription des poèmes sur l'écran, au-delà même du choix d'une police qui mime ou stylise une écriture manuscrite, ne renvoie pas à l'écriture dactylographiée, voire au texto ? Il y aurait bien, de la sorte, l'intégration de cette infrastructure technologique, même si elle n'est pas directement représentée, l'écriture manuscrite n'étant pas disjointe de la dactylographie, quel qu'en soit le support.

À ce titre, il existerait bien une virtualité de l'archivage qui s'opposerait à la destruction du carnet de poèmes, ce qui aide à comprendre la fin du film et le fait que le personnage, face aux *Great Falls*, se remette à écrire sur le cahier vierge que vient de lui offrir un énigmatique touriste japonais, amateur de William Carlos Williams.

Les deux films évoqués, réfléchissant à l'acte de création littéraire en le mettant en scène, articulent de manière singulière images, textes et voix. Dans *Paterson*, l'expérience créatrice est présentée comme l'expression d'une intimité hors de soi tout en cherchant à relier objets, motifs et perceptions de manière à en proposer une expérience audio-visuelle – la part visuelle incluant la visibilité même de l'écriture. Dans *Rêveurs rêvés*, le dispositif conjoint de lecture et d'écoute indique que le poème se nourrit d'une réflexion sur la langue, inséparable de l'existence quotidienne, tout en n'existant, de manière fondamentale, que comme adresse à autrui. Dans les deux cas étudiés, il s'agit de laisser un espace et un temps pour la représentation d'une écriture, c'est-à-dire proposer une expérience d'écoute singulière, et parfois prolongée, en particulier chez Beckermann.

Paterson et *Rêveurs rêvés* proposent une représentation de la création littéraire qui intègre aussi une réflexion, même discrète, sur leur condition d'existence matérielle ou technologique. Moins qu'à reprendre le débat entre art et technique, ils invitent à se demander si, dans le monde contemporain, il est encore possible de faire une expérience avec des mots et des images. Peut-être alors peut-on comprendre les deux films comme des cas d'expériences de pensée intermédiaires, au sens où Nancy Murzilli emploie cette expression à propos de l'usage réflexif de certains films, généralement célèbres ou faisant du moins l'objet d'une ferveur cinéphilique, dans des récits contemporains (Murzilli 2014) ? Dans cet article stimulant, la théoricienne cherche surtout à comprendre comment le recours au cinéma, comme dispositif et ressource intertextuelle voire pourvoyeur de mythologies, permet de rendre plus complexe une démarche fictionnelle en contexte littéraire. Je reprendrai plutôt à mon compte ce que notait Denis Thouard : « La poésie permet à la pensée de faire l'expérience de son autre dans le langage. » (Thouard 2016, 178) En transposant ce propos, on peut alors dire que la parole poétique permet au cinéma de faire l'expérience de son autre dans et par le langage, ou plus exactement que les images ne pensent que de manière dialogique ou polyphonique, en ménageant un temps et un espace pour une écoute – de la voix, du texte.

Références bibliographiques

ARNHEIM, Rudolf, *Radio* [1936], traduit de l'allemand par L. Barthélémy, Paris, van Dieren éditeur, 2005.

BACHMANN, Ingeborg et Paul CELAN, *Le Temps du cœur. Correspondance* [2008], traduit de l'allemand par B. Badiou, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma – histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

MURZILLI, Nancy, « Récits fictionnels sur l'art : une expérience de pensée intermédiaire », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°8, 2014. En ligne : www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.10/837

MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités. Tome I* [1930], traduit de l'allemand par P. Jaccottet, Seuil, coll. « points », 1995.

PADGETT, Ron, *Comment devenir parfait* [2007], traduit de l'anglais par O. Brossard et C. Guillot, Nantes, Joca Seria, 2017.

THOUARD, Denis, *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Paris, Le Seuil, 2016.

VATAN, Florence, « L'Aventure de la pensée », *Revue de métaphysique et de morale*, n°79, 03/2013, p. 331-341.

WILLIAMS, William Carlos, *Paterson* [1946-1958], traduit de l'anglais par Y. di Manno, Paris, José Corti, coll. « série américaine », 2005.

Mathias Lavin est professeur en Études cinématographiques à l'Université de Poitiers. Il a écrit plusieurs ouvrages sur Manoel de Oliveira, un essai sur la neige au cinéma (*Yellow Now*, 2015) ; co-dirigé, avec Diane Arnaud, un collectif dédié à Ozu (*Ozu à présent*, G3J éditeur, 2013), et avec Christa Blümlinger un volume sur le geste (*Geste filmé, gestes filmiques*, Mimésis, 2018). Il est également l'auteur de plusieurs textes consacrés à l'œuvre de Chantal Akerman, et récemment d'un livre sur la parole au cinéma, *Puissance(s) de la parole, à l'écoute des films* (Mimésis, 2022).

Charlotte Krauss

Université de Poitiers, FoReLLIS (UR 15076)

***La vengeance du comte Skarbek* ou la bande dessinée comme expérience de pensée**

Mots clés : Bande dessinée, Texte-Image, Narration non fiable, Références intertextuelles et métatextuelles, Expérience de pensée

Résumé : En se fondant sur une bande dessinée complexe, cet article vise à appliquer le concept d'expérience de pensée à la recherche texte-image en général et à l'analyse de la bande dessinée en particulier. L'exemple de *La Vengeance du comte Skarbek* d'Yves Sente et de Grzegorz Rosiński (2004-2005) se distingue par de multiples ruptures dans le processus de la narration, notamment par un enchaînement de plusieurs narrateurs qui continuent un même récit tout en relativisant une partie de ce qui a été dit et montré avant. Dans ce jeu de références multiples, intertextuelles et métatextuelles, la notion d'expérience de pensée permet de prendre en compte l'impact de cette narration instable entre texte et image sur le lecteur : l'éveil de sa curiosité tout comme le plaisir de reconnaître certains clins d'œil et références, mais aussi son identification déçue avec des personnages narratifs qui s'avèrent non fiables.

Avertissement : Les éditions Dargaud ont refusé la citation de toute vignette provenant de la bande dessinée analysée.

Une plongée dans le XIX^{ème} siècle

Nous sommes à Paris, en 1843. Dans les rues de la ville, on reconnaît le banquier Ferrat en compagnie d'un homme vêtu d'un grand chapeau et d'un long manteau noir ; « personne ne sait qui il est au juste¹ ». Deux personnes anonymes dont le lecteur n'entend que les voix échangent leurs informations : le mystérieux personnage affirme être un noble polonais, le comte Mieszko Skarbek, et il est récemment arrivé par bateau au port de Saint Malo, accompagné d'une jeune femme noire qui est présentée comme sa servante africaine. Dans les semaines qui suivent, il fréquente la société mondaine de la capitale française et cherche le contact avec le marché de l'art, notamment avec Daniel Northbrook, un marchand d'art réputé, ainsi qu'avec Magdalène, une femme âgée d'une trentaine d'années tombée dans la misère. Rousse aux yeux verts, Magdalène correspond au cliché de la séductrice dangereuse et elle a été immortalisée sur de nombreux tableaux par un certain Louis Paulus, jeune peintre dont elle fut la muse jusqu'à ce qu'il disparaisse onze ans auparavant, prétendument en se suicidant après avoir tué un homme. C'est par ce jeu de voix et par ces on-dit quelque peu

¹ Sente et Rosinski : *La Vengeance du comte Skarbek*, éd. complète, Dargaud, 2018, p. 5 [éd. citée par la suite par le sigle *VcS*].

embrouillés que commence la bande dessinée *La Vengeance du comte Skarbek* d'Yves Sente et de Grzegorz Rosiński, dont les deux tomes datent respectivement de 2004 et 2005².

L'action complexe de l'œuvre se noue progressivement : le personnage qui dit être Skarbek parvient à convaincre Magdalène qu'il n'est autre que Louis Paulus, revenu à Paris avec un physique et une voix légèrement changés suite à un accident³. La belle femme lui sert de leurre pour attirer dans l'hôtel particulier qu'il occupe deux riches marchands collectionneurs d'art auxquels Northbrook a garanti un droit exclusif sur les œuvres de Paulus. C'est donc avec grande stupéfaction que le bonnetier Courselle et le parfumeur Maussard, attirés par les charmes de Magdalène, découvrent chez Skarbek une impressionnante collection de peintures signées Paulus : sur une planche métareprésentative très détaillée (*VcS*, 25), le lecteur de la bande dessinée découvre les tableaux en même temps que les deux marchands et aperçoit, posées dans un demi-cercle et en plusieurs rangées, des toiles marines, des scènes de batailles ainsi que des peintures de nus représentant aussi bien une femme rousse (tout fait penser qu'il s'agit de Magdalène) que des femmes de couleur dans des environnements exotiques. En contemplant ces nombreux tableaux – que Skarbek dit avoir récupérés dans le Nouveau Monde auprès d'un client incapable de régler sa dette⁴ – le bonnetier et le parfumeur pensent avoir été leurrés par la garantie d'exclusivité de Northbrook, et le présumé comte polonais les convainc facilement d'intenter un procès contre le marchand d'art. Les deux commerçants ne savent pas qu'ils sont en réalité les instruments d'une terrible vengeance.

La Vengeance du comte Skarbek propose une représentation réaliste du XIX^e siècle qui s'appuie sur un dessin très détaillé, mêlant différentes techniques (notamment aquarelle, gouache et crayon). Dans les scènes situées à Paris, on aperçoit des rues peuplées par des personnages de toutes les classes sociales, des hôtels particuliers et leurs intérieurs, des salons, le palais de justice de l'île de la Cité⁵, des ateliers d'artistes ou encore des intérieurs de cafés. Par ailleurs, le récit revient sur l'insurrection de Novembre 1830 à Varsovie et sur l'émigration polonaise à Paris. Il s'attarde sur un représentant célèbre de la diaspora polonaise, le compositeur Frédéric Chopin que la fiction présente comme le cousin de Mieszko Skarbek. Mais la deuxième moitié de la bande dessinée amène également ses lecteurs à des endroits bien plus improbables : des scènes sont situées sur un navire à voiles et dans un monde de pirates installés sur une île des Caraïbes et dirigés par le Français Alexandre Delfrance.

² Cet article se réfère cependant à l'édition complète en un tome de 2018 qui intègre notamment plusieurs planches érotiques sous forme d'esquisses (voir ci-dessous, « 2. Un scénario "ultime" »).

³ « J'ai vieilli en onze ans. Mon corps et mon visage ont beaucoup souffert. Même ma voix a changé du fait de cette brûlure à la gorge... Mais oui, c'est bien moi. » (*VcS*, 12).

⁴ « Au terme d'une transaction dans le Nouveau Monde, un de mes clients n'a pas pu me régler son dû. Pour éviter un procès, il m'a proposé de prendre ce stock de toiles en échange de sa dette et en m'assurant de leur grande valeur en Europe. J'ai accepté. » (*VcS*, 26).

⁵ Sur la page 28, on reconnaît notamment la façade orientale du palais de justice telle qu'elle existe encore de nos jours, construite après l'incendie de 1776 par Pierre Desmaisons (voir : Bellanger et Renneville : « Le palais de justice de Paris. Une visite pour l'histoire », Musée Criminocorpus, 2018, sous : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01820601/document>, consulté le 8 août 2021).

Ce dernier, un ancien comédien qui « [a] dû fuir la France pour de sombres histoires de mœurs » (*VcS*, 104), règne sur un harem de femmes esclaves dans un palais digne d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Enfin, à partir de 2008, les éditions en un seul tome de *La Vengeance du comte Skarbek* intègrent des planches érotiques, voire pornographiques, représentant des scènes d'amour, mais aussi de prostitution forcée et de viol. Ces double-pages s'incorporent parfaitement dans le récit mais sont restées à l'état d'esquisses, presque sans texte, Rosiński les ayant jugées trop osées, de sorte qu'elles ont finalement été écartées de la première édition en 2004/2005.

Un scénario « ultime »

La Vengeance du comte Skarbek est le fruit d'une coopération entre deux figures renommées du neuvième art. Le scénario est d'Yves Sente, un scénariste belge aujourd'hui connu pour sa collaboration à différentes séries. Avant d'écrire *La Vengeance du comte Skarbek*⁶, il avait en particulier déjà commencé à travailler pour la série *Blake et Mortimer*. Le dessinateur de l'œuvre est le Polonais Grzegorz Rosiński, célèbre pour son travail sur la série *Thorgal* qu'il créa avec le scénariste Jean Van Hamme et dont il réalisa le dessin et les couvertures de 1977 à 2018⁷. Comme Yves Sente le raconte dans la préface de l'édition intégrale, son idée à l'origine du *Comte Skarbek* était de rédiger le scénario d'un roman graphique pour le grand dessinateur polonais, de vingt ans son aîné, alors qu'une pause dans la publication de *Thorgal* pouvait le rendre disponible. Le pari quelque peu fou consistait à réunir en un seul scénario tous les sujets chers à Rosiński et à lui proposer une sorte de projet idéal qu'il ne saurait refuser :

Je me souvins alors que notre ogre polonais m'avait parlé à plusieurs reprises de sa terre natale, mais aussi d'une envie d'histoire de pirates, d'une autre de cape et d'épée, ou encore de son intérêt pour la peinture... y compris celle teintée d'érotisme. [...] Je me mis donc en demeure de réaliser un scénario « ultime » (il faut savoir se montrer ambitieux quand on écrit !) qui réunirait un maximum de thèmes qu'il avait évoqués⁸.

Le résultat de ce pari est un diptyque extrêmement complexe qui fait passer son lecteur par des lieux très divers, par de fausses pistes, des mensonges et des sauts dans la narration qui demandent une attention particulière. Dans les forums spécialisés dans la critique des bandes dessinées, cette complexité du scénario et l'in vraisemblance de l'action suscitent parfois l'incompréhension voire le

⁶ Son premier scénario pour la série est *La Machination Voronov*, qu'il propose aux éditions Dargaud en 1998. Accepté par l'éditeur et le dessinateur André Julliard, le volume sort en l'an 2000. Depuis la sortie du *Comte Skarbek*, Yves Sente a notamment travaillé pour les séries *Thorgal* et *XIII*. Voir : Editions Dargaud : « Nos auteurs : Yves Sente », sous : www.dargaud.com/auteurs/sente-yves (consulté le 8 août 2021).

⁷ Il a précisément réalisé le dessin, les couvertures et les couleurs de tous les albums à l'exclusivité des tomes 19-28. Voir notamment la biographie du dessinateur sur le site de la série *Thorgal*, sous : www.thorgal.com/auteur/grzegorz-rosinski/

⁸ Yves Sente : « Chers lecteurs avides d'anecdotes de coulisses », *VcS*, s.p.

rejet de l'histoire racontée – tandis que le dessin de Grzegorz Rosiński est généralement loué⁹. Or l'œuvre repose sur l'harmonie de texte et image, qui se complètent. Ainsi, les phylactères comme les dessins cachent des indices qui ne se révèlent qu'au fil du récit voire à la deuxième lecture. C'est également sur les deux niveaux que la narration de l'œuvre n'est pas complètement fiable : aussi bien le texte que l'image s'appuient en effet sur les mots de personnages témoins qui ne disent pas ou ne connaissent pas toute la vérité. La voix narratrice change au fil du récit, et comme en témoigne l'absence (ou presque¹⁰) de cartouches qui commenteraient les phylactères et donc le discours direct des personnages, aucune instance supérieure, aucun narrateur extradiégétique ne vient en aide au lecteur qui, à la recherche de la vérité de l'histoire, doit mener sa propre enquête. Le manque de fiabilité notamment des images – dont le lecteur n'est traditionnellement pas habitué à mettre en cause la vérité puisque l'on a tendance à croire ce qu'on voit, et ce d'autant plus dans une œuvre au style réaliste – peut effectivement être déconcertant.

Outre ce jeu intratextuel, qui fera encore l'objet de remarques ci-dessous, le diptyque de Sente et Rosiński s'appuie sur tout un réseau de renvois intertextuels. Ainsi, le titre de l'œuvre, qui met en avant le motif de la vengeance ainsi qu'un personnage noble avec un nom à consonance étrangère, évoque l'art populaire dans son ensemble, des romans feuilleton du XIX^e siècle aux chefs-d'œuvres populaires du neuvième art, en passant par les films et les séries télévisées. Mais c'est tout au long du récit que le texte aussi bien que l'image de *La Vengeance du comte Skarbek* construisent un jeu de références plus ou moins évidentes. Celles-ci ne servent pas seulement à divertir un lectorat averti à la recherche de détails évocateurs ou de clins d'œil, mais elles inscrivent aussi l'art de la bande dessinée dans le monde de la culture reconnue au même titre que les arts plus traditionnels évoqués par l'œuvre, notamment la littérature et la peinture.

Si *La Vengeance du comte Skarbek* se présente comme une expérience de pensée au niveau de la création, un scénario « ultime », la bande dessinée peut également être lue comme une expérience de pensée au niveau de la réception, comme un défi lancé aux lecteurs, à leurs attentes et à leurs connaissances. L'œuvre joue un jeu malicieux avec les possibilités de la fiction : elle met à l'épreuve la validité d'un monde fictionnel en l'altérant progressivement, soulignant ainsi que le dessin, aussi réaliste soit-il en apparence, est bien fictif et soumis au point de vue d'un narrateur. Si le titre de l'œuvre suggère une action typique, une histoire populaire mille fois entendue et donc un déroulement prévisible, *La Vengeance du comte Skarbek* demande en réalité à son lecteur une vigilance continue

⁹ A titre d'exemple, voir les critiques sur le site *Senscritique.com*, notamment un avis de 2011 titré « Dessins à couper le souffle, scénario moins enthousiasmant » qui résume bien la tendance générale (sous : www.senscritique.com/bd/La_Vengeance_du_comte_Skarbek_integrale/229146, consulté le 8 août 2021).

¹⁰ De façon exceptionnelle, on trouve de brefs cartouches qui situent des actions se passant en-dehors des récits des personnages et en-dehors du palais de justice : « Tard, le même soir... » (*VdS*, 48), « Le soir même, dans la nuit... » (90). Ces interventions d'une instance narratrice extradiégétique très discrète assurent la compréhension de l'action ; dans d'autres cas, les images seules remplissent la même fonction (par exemple 120 et 124).

et elle cherche même à l'induire en erreur, l'incitant à remettre en question les connaissances qu'il pensait avoir acquises au fur et à mesure de sa lecture. Il s'avère finalement que chaque détail de cette œuvre dépend du point de vue duquel il est montré ainsi que du cadrage de chaque vignette. Des détails apparemment anodins et des personnages d'abord aperçus comme secondaires peuvent s'avérer cruciaux. En associant clairement le dessin à ce jeu d'interprétation sur un terrain glissant, *La vengeance du Comte Skarbek* montre, entre autres, comment la bande dessinée peut être lue comme une expérience de pensée.

Ce qui précède n'est pas complètement vrai...

Après avoir vu l'impressionnante collection de peintures attribuées à Louis Paulus que leur a montrée le mystérieux comte Skarbek, le bonnetier Courselle et le parfumeur Maussard intentent un procès contre le marchand d'art Northbrook qui leur avait garanti, contre d'importantes sommes d'argent, l'exclusivité de l'œuvre de Louis Paulus, peintre présumé mort. À partir de ce moment de l'histoire et pour une large moitié de l'œuvre¹¹, l'action est rythmée par les journées du procès. Si la longueur des six journées est très variable¹², la structure reste toujours la même, chaque journée s'ouvrant sur la parution de « *L'Éclat* », journal au titre évocateur, qui rappelle les enjeux du procès, l'état de l'enquête ainsi que les dernières révélations. Comme s'il s'agissait d'une source documentaire, le dessin montre les articles que le journal consacre au procès, tandis qu'un crieur de journaux vendant *L'Éclat* cherche à attirer l'attention des passants devant le palais de justice.

Bien qu'ils soient les plaignants, Courselle et Maussard sont rapidement réduits au rang de spectateurs d'un procès qui s'attarde sur l'histoire du peintre Louis Paulus, chaque journée apportant son lot de révélations. Initialement à la demande de Northbrook, le personnage se présentant comme le comte Skarbek prend la parole et devient vite le témoin essentiel du procès. Au niveau de la construction de l'œuvre, il endosse ainsi le rôle du narrateur intradiégétique. Le récit avance par des analepses plus ou moins longues et le récit du témoin paraît d'autant plus crédible que les paroles sont accompagnées de dessins réalistes, y compris quand elles rendent des souvenirs : le lecteur croit ainsi quitter le tribunal pour revivre le destin de Skarbek. Ce dernier explique en premier lieu l'existence de sa grande collection d'œuvres de Paulus en affirmant n'être personne d'autre que le peintre disparu onze ans plus tôt. Il revient ensuite sur ce qu'il présente comme son histoire familiale en Pologne et sur sa carrière militaire qui l'oblige à quitter son pays après le soulèvement de

¹¹ Dans l'édition en un seul tome, le procès et ses révélations couvrent les pages 28 à 96 sur 126 pages au total.

¹² Voir pages 28 (1^{ère} journée), 31 (2^e journée), 49 (3^e journée), 66 (4^e journée), 69 (5^e journée) et 91 (6^e journée). La dernière journée est annoncée comme celle du verdict, mais après le revirement de la situation et le changement du narrateur intradiégétique, les pages de la bande dessinée ne montrent plus le palais de justice et abandonnent le procès. On apprendra cependant à la fin de l'histoire que Northbrook a été condamné à restituer tous les tableaux à Louis Paulus *alias* Mieszko Skarbek (voir *VcS*, 125).

1830/1831 contre l'Empire de Russie. Accueilli dans l'exil parisien par son cousin Frédéric (Chopin), il retourne à sa passion pour la peinture en se choisissant un nom d'artiste à consonance française : Louis Paulus. Le témoin raconte son amour pour Magdalène, une belle muse forcée par Northbrook à se prostituer pour attirer vers le marchand d'art de jeunes peintres prometteurs et leur arracher des contrats d'exclusivité. Il explique enfin son départ précipité de Paris par le fait que Northbrook a tué devant ses yeux un des clients abusant de Magdalène, puis a voulu faire attribuer le meurtre à l'artiste. Après avoir mis en scène un suicide par noyade dans la Seine, Skarbek *alias* Paulus s'embarque sur un navire en partance pour la Nouvelle Orléans. Or son voyage s'arrête dans les Caraïbes : unique survivant d'une attaque de pirates, il se retrouve sur l'île du Mont Cristobald, aux mains du chef des pirates, le Français Alexandre Delfrance. Ce dernier laisse à son prisonnier une liberté relative mais l'oblige à peindre les femmes esclaves de son harem. Le récit de Skarbek se termine sur ce qu'il présente comme sa libération par Delfrance : au bout de plusieurs années, il apprend par un livret trouvé dans un navire pris par les pirates la très grande valeur qu'ont désormais les peintures de Louis Paulus en France. Selon son récit, il demande alors à retourner en France pour se venger de Northbrook, ce à quoi le chef des pirates l'aurait autorisé, lui accordant même de partir avec sa maîtresse noire, Violette.

Ce récit de faits antérieurs est accompagné d'événements qui se déroulent parallèlement au procès ainsi que de petites scènes dans la salle du tribunal que le lecteur tend à négliger comme des faits secondaires. Parmi le public de la salle, les planches de la bande dessinée mettent par exemple plusieurs fois l'accent sur un jeune homme aux cheveux blonds, Monsieur Marsac, qui dit prendre des notes pour un romancier en manque de matière. À côté de lui s'assied tous les jours un homme un peu plus âgé que lui, de grande taille et tout de noir vêtu, un certain Monsieur de Tramagne. Avec ses cheveux noirs, son chapeau et son long manteau noir, ce personnage ressemble quelque peu au narrateur, Skarbek. Au fil du procès, Magdalène (la muse que l'on attend comme témoin) est retrouvée morte, tenant dans ses mains les boutons de manchette de Northbrook, un détail qui semble accuser le marchand d'art du meurtre de la jeune femme. Northbrook, quant à lui, doute de l'identité de Skarbek-Paulus en révélant que, lors de la scène de meurtre de son client, il a aussi coupé la main droite de l'artiste d'un coup d'épée. Dans la salle du tribunal, le témoin découvre alors son poignet droit marqué d'une profonde cicatrice : il explique qu'un célèbre chirurgien a heureusement pu lui recoudre la main. Mais Skarbek a aussi le visage brûlé et une voix très altérée – en raison d'un accident, explique-t-il. Enfin, une planche apparemment sans lien avec ce qui précède montre que « Monsieur Frédéric » revient à Paris et reçoit la visite nocturne d'un personnage non-identifiable, un homme que les dessins ne montrent que de dos.

C'est suite à cette visite nocturne, lors de la sixième et dernière journée du procès, qu'a lieu le véritable éclat, annoncé par un clin d'œil méta-narratif dans la première vignette de la planche même,

quand l'habituel crieur de journaux interpelle les passants : « Demandez "l'Éclat" ! » (*VdS*, 91). Le revirement de la situation est en effet spectaculaire ; il révèle le caractère partiellement mensonger du récit tenu devant le tribunal et relativise tout ce qui a été dit et montré précédemment. Monsieur Frédéric est reconnu par le juge et le public comme Frédéric Chopin. Ce personnage respecté de tous se présente devant le tribunal pour lire une lettre qu'il affirme avoir reçue de son cousin Mieszko Skarbek *alias* Louis Paulus et dans laquelle son cousin, prétendument sur le point de mourir, lui lègue tous ses tableaux. Mis devant l'évidence du fait qu'il usurpe l'identité d'un personnage défunt, le faux comte Skarbek menace le juge avec un couteau mais est abattu par un mystérieux personnage présent dans la salle et dessiné comme une ombre noire, qui s'enfuit. En mourant, le faux Skarbek (il s'agit en réalité d'Alexandre Delfrance, le chef des pirates – et un ancien comédien) reconnaît le personnage qui l'a abattu, mais n'a pas le temps de dire son nom : « Toi !?... Tu étais donc là !?... Pourquoi... n'as-tu... rien dit ?... » (*VcS*, 95).

À ce stade, le récit des faits du passé est interrompu. Or le personnage qui meurt est celui auquel le lecteur a pu s'identifier malgré toutes les petites incohérences, soi-disant un pauvre artiste victime d'un méchant profiteur et qui semblait animé par un juste désir de vengeance. Au niveau de l'action, le mystère qui entoure l'identité du mort reste entier, mais un doute plane désormais aussi sur le récit que le personnage a livré. Au niveau de la narration, la rupture est nette : le faux Skarbek était le personnage qui avait pris le rôle du narrateur intradiégétique, prenant tout le tribunal comme les lecteurs à témoin de son désir de justice. La bande dessinée insère alors deux planches avec très peu de texte qui permettent de changer aussi bien d'endroit (du tribunal, on passe au cimetière Père Lachaise puis dans un café) que de narrateur : poursuivant l'ombre noire qui a abattu le faux Skarbek, Marsac (le jeune écrivain aperçu dans le public) se lance dans une course en calèche à travers Paris et, devant la tombe fraîche de Magdalène, rattrape son mystérieux voisin du tribunal, l'homme tout de noir vêtu. Celui-ci refuse de reconnaître le meurtre de Delfrance, mais il concède à Marsac trois heures dans un café pour reprendre l'histoire du comte Skarbek, en corrigeant quelques éléments : « Le récit que vous avez entendu au tribunal de ce pauvre Comte polonais réfugié en France, devenu peintre, de nouveau contraint à l'exil et enlevé par des pirates, est entièrement vrai... à quelques détails près. » (*VdS*, 99)

Le personnage en noir, qui porte un cache-œil et ne quitte jamais ses gants, endosse alors à son tour le rôle du narrateur intradiégétique pour reprendre le récit de la vie du comte Skarbek, dont il parle à la troisième personne du singulier. Selon ce deuxième récit, Skarbek-Paulus a effectivement perdu sa main droite par un coup d'épée de Northbrook et aucun chirurgien n'a pu réparer cette perte. Ambidextre, il aurait pu, cependant, continuer une vie presque normale y compris au niveau artistique. En revanche, l'artiste n'a pas été blessé au visage lors de l'attaque des pirates : Alexandre Delfrance a ajouté ces éléments au récit afin de rendre crédible sa propre apparition défigurée. Cette

version des faits présente aussi le maître de l'île du Mont Cristobald comme une personne méchante et égoïste : non seulement, il refusait catégoriquement à Skarbek de le libérer, mais il a même fini par livrer tous ses pirates aux Anglais en prenant la fuite avec sa maîtresse, Violette. C'est cette dernière qui, au moment de partir, aurait mortellement blessé Skarbek dans une grotte de l'île, lui laissant tout juste le temps d'écrire une lettre d'adieu. Le narrateur se présente finalement comme le Bourbeux, pirate devenu l'unique ami de Skarbek-Paulus pendant les onze ans passés sur l'île du Mont Cristobald. Il affirme avoir apporté la lettre d'adieu de son ami en France. Au bout de ce récit, Marsac est content de boucler son scénario ; le narrateur prend congé.

En présentant Delfrance comme un personnage détestable et comme l'usurpateur de l'identité d'un pauvre artiste mort, cette deuxième version des faits finit par détruire les liens de confiance que le lecteur avait pu établir avec le premier narrateur. Mais même si le second narrateur, Monsieur de Tramagne *alias* le Bourbeux, dégage beaucoup de sympathie, le héros de l'histoire, Skarbek-Paulus, reste distant et tous les secrets de son destin ne sont pas élucidés. En revanche, cette deuxième version de l'histoire permet de relire la première sous un autre angle et d'attirer l'attention sur l'importance des images et de leur cadrage : plusieurs détails inexplicables voire passés inaperçus à la première lecture prennent ainsi de l'importance. Le lecteur peut par exemple revenir sur la rencontre du faux Skarbek avec Northbrook dans un salon parisien tout au début de l'œuvre : à regarder de près les vignettes, on s'aperçoit que pendant que les deux hommes se donnent la main, le bouton de manchette de Northbrook disparaît (*VcS*, 8, dernier strip). Or si on se rappelle que ce même bouton est retrouvé sur le corps de Magdalène, il devient évident que le faux Skarbek *alias* Delfrance a subtilisé le bouton, tué la jeune muse (qui aurait pu se rendre compte que Skarbek avait un peu trop changé pendant son absence et ne pouvait donc être son ancien amant) et placé l'indice sur le corps afin d'accuser Northbrook.

De même, certaines images accompagnant le récit du faux Skarbek s'avèrent rétrospectivement comme inexactes : dans la première version de l'histoire, le personnage d'Alexandre Delfrance est représenté avec un visage intact tandis que celui de Skarbek-Paulus présente d'importantes traces de brûlures (voir par exemple *VcS*, 77) – l'inverse correspond à la vérité, qui est rétablie par la deuxième version dans laquelle Delfrance est défiguré et Skarbek garde son visage intact (voir par exemple *VcS*, 107). De même, l'artiste est représenté avec deux bras entiers pendant son séjour dans les Caraïbes (alors qu'en réalité, aucun chirurgien n'a pu lui recoudre son bras droit coupé).

On remarque enfin que le cadrage des images revêt une importance particulière dans cette bande dessinée : le point de vue, l'échelle du dessin, les ombres, la perspective de profil, de face ou, souvent, de dos des personnages – tous les détails montrés ou cachés des vignettes sont soigneusement choisis afin de laisser hors champ ou de rendre flous des détails qui trahiraient trop tôt la bonne version des faits. On peut donc dire qu'à certains moments, l'image est mieux informée que le lecteur et qu'elle

peut même être complice de l'usurpation d'identité. Le dessin représente en tout cas très souvent le point de vue d'un personnage et n'est pas neutre : en laissant volontairement le lecteur dans l'ignorance ou dans le doute voire en représentant des mensonges, l'image perd ainsi son caractère de témoignage fiable.

De l'expérience au jeu de piste : un système de références

La déstabilisation du lecteur dans *La Vengeance du comte Skarbak* a pour conséquence une distanciation brechtienne : la rupture de l'identification avec un personnage d'abord pris pour un autre, sympathique, et la mise en doute de faits acceptés comme vrais attirent en effet l'attention du lecteur sur la fabrication du récit. Or un regard plus fin sur l'œuvre fait apparaître tout un système de références et de clins d'œil volontairement dissimulés dans la bande dessinée. Ainsi, les noms des deux auteurs sont cachés sur deux dessins représentant les rues de Paris au XIX^e siècle. Une affiche sur la grille du palais de justice propose aux passants une « Rosinski Expo » (VcS, 91), et un peu plus loin, une enseigne indique avec une flèche que l'« Imprimerie Yves Sente » se situe au numéro 23 d'une rue représentée sur une vignette (VcS, 96). Ces deux renvois métalectiques sont insérés dans l'action le jour même de l'éclat (le sixième jour du procès), à un moment de flottement dans la narration en raison de la transition entre la première et la deuxième version du récit.

Par ailleurs, et de façon assez ostentatoire, plusieurs renvois intertextuels mettent en valeur l'œuvre d'Alexandre Dumas en général et son *Comte de Monte-Cristo* en particulier. Le titre de la bande dessinée peut être lu comme un hommage à ce grand modèle du roman d'aventure populaire, l'île des pirates (l'île du Mont Cristobald) y fait évidemment référence et l'écrivain pour lequel travaille le jeune Marsac à la recherche d'un scénario intéressant n'est autre qu'Alexandre Dumas – on sait que l'écrivain historique s'appuyait effectivement sur tout un système d'informateurs et de rédacteurs. Dans la bande dessinée, Marsac écrit une lettre à Alexandre Dumas après le départ du personnage tout de noir vêtu qu'il pense être le Bourbeux. Resté seul à la table du café, le jeune homme s'appuie sur les faits qu'il a appris pour proposer à l'écrivain célèbre le scénario de l'histoire de vengeance et même un titre : « Cher Monsieur Dumas, Je pense avoir une idée intéressante de roman à vous soumettre. C'est une histoire de "vengeance noble" que l'on pourrait intituler très simplement "Le Comte de l'île Mont Cristobald"... » (VcS, 119). Étant donné que l'action de la bande dessinée est située en 1843 et que *Le Comte de Monte-Cristo* fut publié à partir d'août 1844, la fiction respecte une chronologie plausible entre la récolte d'informations et la sortie du roman... bien que l'on sache qu'en réalité, le roman date du XIX^e et la bande dessinée du début du XXI^e siècle. Il s'agit par ailleurs d'un hommage et pas d'une adaptation du roman : la bande dessinée raconte une histoire bien différente de celle du célèbre comte dumasien.

Mais une fois que le lecteur a abandonné Marsac à sa table de café, il sera surpris d'apprendre que la version de l'histoire de Skarbek transmise par le jeune écrivain à Alexandre Dumas comporte toujours des erreurs. Les dernières pages de la bande dessinée montrent en effet le personnage tout de noir vêtu achever la vengeance de Skarbek. Dans un duel nocturne à l'épée, il élimine d'abord Violette, l'ex-maîtresse d'Alexandre Delfrance qui a aussi trompé l'artiste prisonnier des pirates. L'homme se bat avec son bras gauche exclusivement, mais il a abandonné son cache-œil, ustensile typique du monde des pirates qui, symboliquement, semblait rendre crédible l'identité du Bourbeux. Se rendant ensuite chez Frédéric Chopin et discutant avec ce dernier, le personnage rectifie aussi la deuxième version de l'histoire du comte polonais : on comprend que ce spectateur du procès, ce deuxième narrateur intradiégétique, n'est personne d'autre que Skarbek *alias* Paulus. C'est son ami pirate, le Bourbeux, qui est mort dans la grotte de l'île des Caraïbes, poignardé par Violette, et il a souhaité lui « donner un beau rôle pour la postériorité ». Il explique : « Pour Marsac, ce sera le Bourbeux qui aura réalisé la vengeance du Comte Skarbek. Et c'est très bien ainsi. » (*VcS*, 126)

Après ces dernières rectifications – sans changement de narrateur, mais raconté par un Skarbek qui assume son identité et raconte la vérité – l'action se termine par la disparition complète du héros. Skarbek-Paulus brûle d'abord tous ses tableaux dans le jardin de Chopin, puis il prend congé de son cousin et quitte l'hôtel particulier par une petite porte pour s'effacer complètement : « À présent, je vais repartir. C'est mon cœur qui est devenu de bronze. Je ne suis plus Louis Paulus. Je ne veux plus exister pour ce monde. Les hommes m'ont trop déçu. » (*VcS*, 126). Il est vrai que depuis la lecture de sa lettre par Chopin devant la Cour, tout Paris (le public, les juges et même Marsac) croit Skarbek-Paulus définitivement mort. Le lecteur a pu adhérer à cette version des faits pendant un moment. À la fin de l'œuvre, ce n'est pas seulement le personnage mais aussi le narrateur fiable enfin trouvé qui s'efface sur la dernière vignette : d'une histoire plusieurs fois rectifiée, il ne restera finalement aucun témoin direct, mais uniquement un monde fictionnel incertain construit par des récits successifs qui s'annulent partiellement.

Du narrateur non fiable à l'expérience de pensée

Le fait que le narrateur constitue la charnière entre le monde de la fiction et le lecteur – ainsi que le rappellent Maxime Decout et Jochen Mecke (Decout/Mecke 2021, 2) – souligne à quel point la découverte qu'un narrateur ment, qu'il n'est pas fiable, peut être perturbante. Décrit d'abord par Wayne C. Booth en 1961, le concept du narrateur non fiable (*unreliable author*) a souvent été revu et discuté par la critique. Ansgar Nünning a ainsi apporté la différenciation utile entre un narrateur non fiable selon un constat factuel et un narrateur indigne de confiance selon un jugement de valeur (voir Zerweck 2008, 742-743). Le concept repose en tout cas sur le constat que le mensonge existe

dans un monde fictionnel et que les personnages peuvent donc dire la vérité ou mentir, dans le cadre des lois du monde fictionnel donné (voir Martinez/Scheffel 2000, 95). Dans *La Vengeance du comte Skarbek*, les deux premiers narrateurs intradiégétiques s'avèrent être des narrateurs-menteurs : si le faux Bourbeux ment pour rendre hommage à son ami défunt, le faux Skarbek (qui est un criminel et ment devant un tribunal, instance servant à rendre justice) peut même *a posteriori* être identifié comme un narrateur indigne de confiance. Mais le lecteur n'apprend cela qu'à la page 93, soit au bout des trois quarts de l'œuvre (qui en comporte 126) : aucune instance supérieure, ni un narrateur extradiégétique fiable ni des images qui démentiraient clairement le texte, ne lui vient en aide¹³.

Des indices se trouvent pourtant tout au long du récit : le faux Skarbek et le mystérieux spectateur tout de noir vêtu se ressemblent physiquement, l'exploit médical de recoudre le poignet du soi-disant artiste paraît improbable, le meurtre de Magdalène semble avoir lieu quand celle-ci sort de chez le faux Skarbek, etc. Si on regarde les trois récits successifs, on constate que tous les personnages importants ne dévoilent pas directement leur identité, portent des pseudonymes, se font passer pour quelqu'un d'autre ou ne disent pas leur nom complet (tel « Monsieur Frédéric »). Mais comme le constate Françoise Lavocat, « nous avons une certaine réticence à ne pas jouer le jeu, à ne pas accorder notre confiance aux narrateurs les plus suspects » (Lavocat 2016, 425). Ce n'est donc qu'au dernier moment, quand les évidences ne permettent plus aucun doute, que le lecteur découvre la vérité et doit s'arracher du narrateur auquel il s'était attaché. Suivra une nouvelle révélation, certes moins éclatante, quand le deuxième narrateur assume son identité et termine son récit en tant que Skarbek, passant de la troisième à la première personne du singulier. Cette narration, qui peut être identifiée avec Martinez/Scheffel comme « partiellement non fiable sur le plan mimétique » (*mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen*, Martinez/Scheffel 2000, 102) oblige donc par deux fois le lecteur à « réviser sa représentation du monde de l'histoire » (Lavocat 2016, 423) – brusquement et de façon rétroactive afin de garantir le maintien d'un monde fictionnel cohérent (voir Martinez/Scheffel 2000, 103). La bande dessinée repose ainsi sur une narration à perspectives multiples (voir Nünning 2008, 521) : le récit est décomposé en plusieurs versions, partiellement contradictoires, mais qui s'annulent ou s'améliorent à mesure que le lecteur avance dans sa lecture.

Dans son étude de la narration non fiable en bandes dessinées, Anna Beckmann estime que du fait des combinaisons entre texte et image, le neuvième art est particulièrement enclin à souligner « l'ambivalence, l'indétermination et les vides » et à mettre en question la fiabilité de l'histoire racontée. L'effet de surprise produit par la révélation concernant un narrateur joue selon elle un rôle fructueux, puisqu'il dévoile les attentes implicites par rapport au monde fictionnel et donne la

¹³ Martinez/Scheffel (2000, 101) indiquent d'ailleurs qu'un grand nombre de narrateurs non fiables sont des narrateurs intradiégétiques, qui, dans la logique de la fiction, se fondent dans la masse des autres personnages sans être privilégiés par rapport à eux.

possibilité d'une relecture critique des éléments connus, mais aussi le « plaisir d'une interprétation renouvelée » (Beckmann 2018, 92-93). Pour *La Vengeance du comte Skarbek*, ce constat se vérifie à deux niveaux. Au niveau de l'histoire, d'abord, les rebondissements et les détails et indices passés inaperçus invitent à relire l'œuvre, conférant ainsi à la bande dessinée une structure circulaire. La toute dernière vignette de l'œuvre, sur laquelle on voit Skarbek quitter la demeure de son cousin et s'effacer, renvoie ainsi à la première planche sur laquelle des voix non identifiées parlaient d'un mystérieux comte polonais récemment arrivé à Paris via Saint Malo : le mystère recommence et une nouvelle interprétation permettrait de prêter attention aux détails ignorés lors de la première lecture. Au niveau du genre bédéistique, ensuite, l'existence de narrateurs menteurs et les ruptures dans la construction narrative orientent le regard du lecteur sur la conception de l'œuvre et sur la réinterprétation de la bande dessinée comme un art reconnu qu'elle propose. Tout comme dans la littérature contemporaine (cf. Decout et Mecke 2021, 8-9), la distanciation suscitée par le narrateur menteur de cette bande dessinée permet un retour critique et amusé sur les formes et les genres du passé.

L'effort intellectuel demandé au lecteur pour saisir la complexité de *La Vengeance du comte Skarbek* rapproche cette œuvre du concept de l'expérience de pensée – toujours aux deux niveaux de l'histoire et de la conception de l'œuvre. Définie et théorisée à la fin du XIX^e siècle, en particulier par Ernst Mach, l'expérience de pensée est conçue comme une méthode de recherche à côté de « l'expérience dite physique à proprement parler », mais placée par Mach à « un niveau intellectuel supérieur » (Krauthausen 2015, 27). Preuve de la « pertinence épistémique de l'imagination », l'expérience de pensée sert à « prouver ou réfuter la validité de lois ou d'explications », voire à « briser les habitudes de pensée » (Kleeberg 2015, 8). Dès 1883, Ernst Mach souligne qu'il s'agit d'une méthode applicable à toutes les sciences sans distinction :

Durch Veränderung der Umstände lernt der Naturforscher. Die Methode ist aber keineswegs auf den eigentlichen Naturforscher beschränkt. Auch der Historiker, der Philosoph, der Jurist, der Mathematiker, der Ästhetiker, der Künstler klärt und entwickelt seine Ideen, indem er aus dem reichen Schatze der Erinnerung gleichartige und doch verschiedene Fälle hervorhebt, indem er in Gedanken beobachtet und experimentiert.

(C'est en changeant les circonstances que le naturaliste apprend. Mais cette méthode n'est nullement limitée au naturaliste proprement dit. L'historien, le philosophe, le juriste, le mathématicien, l'esthéticien, l'artiste clarifient et développent leurs idées en puisant dans le riche trésor de la mémoire des cas similaires et pourtant différents, en observant et en expérimentant par la pensée.) (Mach 1883 cité d'après Krauthausen 2015, 26 ; notre traduction).

Récemment, Nancy Murzilli a fait le lien entre l'expérience de pensée et la fiction littéraire en étudiant deux œuvres littéraires contemporaines qui « utilisent la fiction comme levier d'expérimentation pour en faire le moyen d'expérience de pensée » et qui « forment, pour le lecteur, des expériences à part entière » (Murzilli 2019, 1). Ces expériences de pensée servent, selon elle, à

« expérimenter d'autres parcours possibles, d'autres solutions pour envisager d'autres formes de vie et d'autres formes d'action¹⁴ » (Murzilli 2019, 9).

Cette conception de l'expérience de pensée peut être transposée sur le neuvième art en général et sur *La Vengeance du comte Skarbek* en particulier, aux niveaux du contenu et de la conception de l'œuvre. Au niveau du contenu, outre le plaisir de l'enquête menée par le lecteur, les trois versions successives mettent à l'épreuve l'idée abstraite de la vengeance, comme le suggère d'ailleurs le titre de l'œuvre. La vengeance est-elle juste ? Le premier narrateur, le faux Skarbek *alias* Delfrance, semble chercher une vengeance mais se révèle surtout intéressé par le gain financier potentiel ; le vrai Skarbek-Paulus quant à lui ne cherche pas tant à se venger des escrocs parisiens de sa vie passée que de venger l'oubli de son ami, le Bourbeux, et d'effacer ensuite ses propres traces en tant qu'artiste : il brûle toute son œuvre après l'avoir reprise au bout du procès et il quitte le monde par déception. En revanche, le même personnage tue aussi bien Delfrance (devant la Cour) que Violette (le soir, en duel), ce que l'on peut interpréter comme deux actes de vengeance. Il ne passe pas pour cela par un procès devant un tribunal, mais se fait justice lui-même, ce qui lui évite d'ailleurs de donner clairement la ou les raisons de ses actes : est-ce qu'il les punit pour l'avoir retenu prisonnier pendant des années, pour avoir tué son ami Le Bourbeux, pour avoir usurpé son identité par cupidité ? ou, plus largement, pour mettre fin à la carrière de deux criminels notoires, responsables de l'esclavage et de la mort de centaines de personnes capturées sur des navires ? Plusieurs stratégies de vengeance sont donc proposées successivement au lecteur – mais seule la dernière, celle de l'effacement du personnage, semble être validée par la bande dessinée.

On peut interpréter la narration en trois étapes de la bande dessinée (trois récits successifs s'annulant partiellement) comme une illustration du caractère provisoire de toute connaissance scientifique qui, selon Karin Krauthausen, est l'un de traits caractéristiques de la pensée d'Ernst Mach et une explication plausible pour son goût de l'expérience de pensée comme méthode : Mach n'a eu de cesse de revenir encore et encore sur ses écrits pour en donner des versions toujours plus abouties (Krauthausen 2015, 17). Dans *La Vengeance du comte Skarbek*, le lecteur est confronté à trois récits successifs qui s'annulent partiellement, mais aussi à des images livrant une foule d'informations complexes que le lecteur doit trier. Affrontant la fiction comme une expérience de pensée, il adopte donc la position de ce que Nancy Murzilli appelle un « lecteur-enquêteur » (Murzilli 2019, 15). Or à la fin de la dernière page de la bande dessinée, l'expérience est inévitablement inachevée, ce qui renvoie le lecteur au début de l'œuvre afin qu'il complète son enquête. Ceci est symboliquement souligné par le fait que l'instance de la Justice est mise en avant par la bande dessinée : afin d'écouter

¹⁴ Murzilli 2019, 9. Afin d'expliquer l'action de l'expérience de pensée, Nancy Murzilli s'appuie sur la notion de scénarisation d'Yves Citton qui explique l'inscription de la narration dans le monde réel ou l'influence d'un récit sur le lecteur : « C'est par l'activité de scénarisation que le lecteur réalise des expériences de pensée dont les fictions sont le support. » (Murzilli 2019, 13). Pour le concept de scénarisation, voir Yves Citton, 2010.

le premier témoignage, le lecteur de *La Vengeance du comte Skarbek* prend place au tribunal où il est d'abord spectateur, avant de devenir juge une fois le mensonge découvert. Or pour juger, il convient de récolter tous les éléments essentiels de l'affaire – il faut recommencer la lecture.

Le travail du lecteur se fait aussi au niveau de la conception même de l'œuvre : le scénario ultime projeté par Yves Sente est à lui seul une expérience de pensée qui invite les lecteurs à revisiter les genres traditionnels de la bande dessinée (l'action historique, la BD d'aventures, le monde des pirates, etc.) pour attirer, par les ruptures dans la narration et par les indices métaleptiques, l'attention sur le potentiel inattendu de ces genres apparemment classiques et sans grande profondeur. Ainsi, les attentes d'un roman d'aventures quelque peu prévisible seront déçues : le cache-œil, par exemple, est seulement une citation du monde des pirates et ne sert que de simple déguisement à Skarbek tant qu'il veut se faire passer pour le Bourbeux. Le regard aussi informé qu'ironique que *La Vengeance du comte Skarbek* jette ainsi sur les genres traditionnels de la bande dessinée (mais aussi sur les genres littéraires populaires ou encore sur les genres de peinture affichés sur la planche présentant la collection des œuvres de Paulus) traduit une distance prise – mais aussi la conception de la bande dessinée comme un art qui s'appuie sur une histoire désormais longue pour produire des œuvres complexes.

La complexité de l'œuvre et la déstabilisation du lecteur par des ruptures dans la narration permettent donc à *La Vengeance du comte Skarbek* d'embarquer le lecteur dans une expérience de pensée vertigineuse qui dépasse largement le processus d'identification classique du lecteur avec un héros fictionnel pour proposer une réflexion aussi bien sur des notions morales (sur la vengeance) que sur la bande dessinée, ses genres de prédilection et sa place parmi les arts populaires.

Références bibliographiques

BECKMANN, Anna, « "Glaub mir nicht, ich bin ein Comic". Selbstreflexivität im Comic als Markierung narrativer Unzuverlässigkeit », *Closure : Kieler e-Journal für Comicforschung*, 4.5 (2018), p. 92-105, sous www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/beckmann (consulté le 19 août 2021).

BELLANGER, Hélène et Marc RENNEVILL, « Le palais de justice de Paris. Une visite pour l'histoire », Musée Criminocorpus, 2018, sous <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01820601/document> (consulté le 8 août 2021).

CITTON, Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

DECOUT, Maxime et Jochen MECKE, « La littérature contemporaine aux prises avec le mensonge et la mauvaise foi », *Fixxion* 22 (juin 2021), 1-15.

DARGAUD, « Nos auteurs : Yves Sente », sous www.dargaud.com/auteurs/sente-yves (consulté le 8 août 2021).

- « Grzegorz Rosinski : biographie », site web *Thorgal.com*, sous www.thorgal.com/auteur/grzegorz-rosinski/ (consulté le 8 août 2021).
- KLEEBERG, Bernhard, « Einleitung : Gedankenexperimente, Kontrafaktizität und das Selbstverständnis der Wissenschaften um 1900 », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 38 (2015), p. 7-14.
- KRAUTHAUSEN, Karin, « Ermittlung der Empirie. Zu Ernst Machs Methode des Gedankenexperiments », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 38 (2015), p. 15-40.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- MARTINEZ, Matias et Micheal SCHEFFEL, « Unzuverlässiges Erzählen », in *Einführung in die Erzähltheorie*, München, Beck, 2000, p. 95-107.
- MURZILLI, Nancy, « Comment la fiction contemporaine travaille ses lecteurs. Les expériences de pensée en littérature », *COntEXTES* 22 (2019) sous <https://journals.openedition.org/contextes/6949> (consulté le 19 août 2021) [pour les citations, les numéros des paragraphes 1-21 sont indiqués à la place des numéros de page].
- NÜNNING, Ansgar et Vera, « Multiperspektivität », in Ansgar Nünning (dir.) : *Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 521.
- SENTE, Yves et Grzegorz ROSIŃSKI, *La Vengeance du comte Skarbek* [2004-2005], éd. complète avec cahier d'esquisses, Paris, Dargaud, 2018.
- ZERWECK, Bruno, « Erzählerische Unzuverlässigkeit », in Ansgar Nünning (dir.) : *Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 742-743.

Charlotte Krauss est professeure de littérature comparée et directrice de l'unité de recherches FoReLLIS (UR 15076) à l'Université de Poitiers. Spécialiste de l'Europe de l'Est, elle a publié de nombreux articles et édité une quinzaine d'ouvrages collectifs sur les rapports entre littérature et politique, les relations littéraires et culturelles entre l'Est et l'Ouest européen, l'épopée et l'épique, le phénomène du storytelling ainsi que sur l'intermédialité, notamment sur la bande dessinée. Elle a récemment publié *La Mise en scène de la nation. Les spectacles dans un fauteuil de l'Europe post-napoléonienne* (Presses du Septentrion, 2022).

Francisco González
Université d'Oviedo

Si une expérience de pensée m'était contée : *Le petit chaperon rouge* de Charles Perrault et autres histoires du temps moderne

Mots clés : Perrault, conte, le petit chaperon rouge, littérature et mathématiques, classicisme

Résumé : Il est fréquent de comparer les expériences de pensée à des contes de fées pour en dévaluer le crédit épistémologique. Il s'agit ici de renverser cette analogie et de se demander si certains contes ne pourraient pas être conçus sur le modèle de ce genre d'expériences. *Les contes du temps passé* constituent à ce propos un cas paradigmatique, car en dépit de leur allure enfantine, ces histoires reproduisent de manière allégorique les idées que Charles Perrault avait défendues dans des écrits comme son *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Héraut de la modernité, Perrault n'a cessé de défendre une nouvelle poétique exacte et rationnelle et de prôner les méthodes scientifiques modernes de Galilée et de Descartes dont il s'est largement inspiré pour écrire des histoires comme *La belle au bois dormant* ou *Le chat botté*. Mais c'est dans *Le petit chaperon rouge* que l'écrivain coule surtout ces nouvelles idées et méthodes, qu'il en fait l'application au moyen d'un style qui l'apparente à une expérience de pensée. Sous ce jour, cette fameuse histoire du temps passé apparaît comme un laboratoire imaginaire où s'exercer à la lecture moderne.

Afin d'en contester, rabaisser ou tout simplement nier leur valeur scientifique, on rapproche souvent les expériences de pensée des contes de fées. Les expériences de ce genre, constate Margherita Arcangeli à ce propos, sont « dépeintes par leurs détracteurs comme des contes de fées, qui ne méritent pas d'être pris au sérieux. » Certes, on y trouve des animaux (chat de Schrödinger), des êtres (démon de Maxwell) ou des objets (anneau de Gygès) dont la nature n'est pas moins merveilleuse que celle du chat botté, du génie de la lampe d'Aladin ou du Seigneur des Anneaux. Mon propos n'est point ici d'en débattre, mais plutôt de renverser cette analogie récriminatoire en avançant l'hypothèse que les contes de fées pourraient bien être en réalité des expériences de pensée, ou du moins y avoir trouvé une source d'inspiration, comme une matrice. Non pas tous les contes, bien entendu, rien que ceux qui ont eu le bonheur d'être assistés à leur naissance par une fée savante dont la magie est désormais d'ordre mathématique, des contes de fées que l'on pourrait qualifier de modernes. Edgar Allan Poe ou Lewis Carroll en offrent de magnifiques exemples, mais, bien auparavant, Charles Perrault avait conçu des *Contes* qui étaient moulés sur les expériences imaginaires dont, en tant que messager des temps modernes, il avait connaissance.

1. Bâtir un monde moderne sur des vestiges anciens

Le sort littéraire de Charles Perrault et de ses *Contes du temps passé* a de quoi surprendre. Tout le monde connaît depuis l'enfance ses histoires merveilleuses, mais plus rares sont les lecteurs ayant eu par la suite la curiosité de les lire dans leur version originale. Malgré son originalité et son art immenses, pendant longtemps Perrault est resté assez méconnu et a occupé une place mineure dans les histoires de la littérature française¹. Gustave Flaubert pourtant ne s'y était pas trompé, lui qui tenait l'écrivain pour l'un des grands poètes de son temps, bien au-dessus de son adversaire légendaire dans la fameuse querelle des Anciens et des Modernes : « Et dire que, tant que les Français vivront, Boileau passera pour être un plus grand poète que cet homme-là. Il faut *déguiser la poésie* en France ; on la déteste. » (209)² Justement, Perrault trouvait surannée la poésie qui, cherchant à trop bien faire, multipliait sans modération les ornements et à force d'en enjoliver le style finissait par en amoindrir l'art. Moderne, il misait au contraire sur une écriture dont on retrouve l'exactitude désinvolte dans chacune de ses histoires, et notamment dans la plus courte et insolite de son recueil : *Le petit chaperon rouge*.

L'image que l'on a de Charles Perrault semble double comme celle de Janus : pour la plupart des lecteurs, il reste à jamais l'auteur de contes pour enfants, alors que pour les historiens, il est avant tout le bras droit de Colbert, son commis, le contrôleur général des Bâtiments du Roi et l'académicien dont la mission principale était d'organiser et consolider l'absolutisme auprès des savants et des gens de lettres. Sous cet angle, on risque de le prendre pour un factotum et un plumitif dont les écrits n'auraient eu d'autre objet qu'aduler Louis XIV, alors qu'il n'a jamais cessé d'être poète. Voilà pourquoi on a longtemps préféré considérer les *Contes* comme une heureuse anomalie, comme une simple bagatelle qu'en fin de carrière, répondant à la mode des contes de fées, ce courtisan aurait pris plaisir à écrire pour ses enfants, sans véritable lien avec le reste de son œuvre.

Il n'en est plus ainsi de nos jours, comme le laisse entendre le revirement de Marc Soriano qui remarquait d'abord en 1968 dans *Les contes de Perrault* que même si l'écrivain s'était intéressé à toutes les sciences et défendait le progrès, il fallait se garder de chercher dans ses rêveries féériques « le reflet exact, direct et immédiat des buts qu'il proposait à la science » (474), alors qu'une vingtaine d'années plus tard, dans la revue *Europe*, il reconnaissait que « les *Contes de ma mère l'Oye* sont un épisode de la querelle des Anciens et des Modernes. » (7) Plus récemment, Marc Fumaroli, qui déplorait que le rapetissement dont avaient été victimes ces histoires pour convenir à l'enfance ait empêché de les lire attentivement, y discernait un sens second, un allégorisme historique, polémique et apologétique « dans l'exacte continuité du *Siècle*, du *Parallèle*, de *l'Apologie des femmes* qui louent

¹ Il est à souhaiter que sa présence au programme de l'agrégation de lettres en 2022 contribue à mettre Perrault à la place qui lui revient de droit.

² Il est vrai néanmoins que les deux phrases de *Peau d'Âne* que Flaubert donnait ensuite en exemple à Louise Colet provenaient en réalité d'une adaptation en prose anonyme de 1781 publiée chez le libraire Lamy, comme l'a remarqué Jean Bruneau dans son édition de la *Correspondance* (1980, 1123).

ouvertement les lumières des Modernes et du ‘siècle de Louis Le Grand’ et blâment ou même tournent en dérision, l’aveuglement politique et l’immobilisme des Anciens. » (*Éloge*, 777) Les *Contes du temps passé* ne sauraient en effet se détacher du reste de l’œuvre de Perrault, ils ne sont aucunement un hors-d’œuvre. Au contraire, ils font corps avec le reste de ses écrits, mieux, ils en sont à leur manière le couronnement et une application conclusive des idées modernes qu’il n’avait cessé d’exposer depuis le commencement de sa carrière littéraire. Aussi, pour apprécier la nature expérimentale du *Petit chaperon rouge* et de quelques autres de ses contes, un survol des idées qu’il avait exposées dans le reste de son œuvre s’impose-t-il.

Dès ses débuts, Charles Perrault met en marche une entreprise de démolition du monde des Anciens ou plus exactement de l’engouement excessif qu’à son sens on manifestait alors à leur endroit. *Les murs de Troie ou l’origine du burlesque*, écrite à la manière de Scarron en 1653, en collaboration avec son frère Claude et un ami commun, est une parodie des *Métamorphoses* d’Ovide d’où ressort le ridicule des traditions païennes, « un véritable réquisitoire contre le prestige des Anciens. » (Bouchenot-Déchin, 61) Pour le jeune Perrault, il s’agissait de démanteler ces murs désuets et contraignants afin de construire sur leurs ruines un nouveau bâtiment à l’image de l’homme moderne. Tourner la tête vers un passé prescriptif empêchait d’avancer avec son temps. C’est que Perrault croyait sans réserve à la perfectibilité de l’être humain et au progrès incessant des sciences et des arts dont le siècle de Louis XIV était de son propre aveu le paradigme. Il était bien placé pour le savoir, ayant participé lui-même activement à sa construction.

Pendant les presque vingt ans que durera sa carrière officielle, Charles Perrault s’évertuera à édifier ce nouveau monde qui gravitera autour du Roi-Soleil, et dont Versailles sera la matérialisation et le symbole. Malgré sa rhétorique un peu trop flatteuse pour le goût actuel, *Le Siècle de Louis Le Grand*, poème qu’il fit lire devant l’Académie française en 1687 pour fêter le rétablissement du monarque, est avant tout la première formulation nette de l’idée de progrès³. Il y montrait que grâce aux découvertes scientifiques, l’univers s’était sensiblement agrandi, le télescope et le microscope permettant de voir des mondes jusque-là invisibles et inconnus, de l’infiniment grand à l’infiniment petit. Et alors que les Anciens ignoraient l’assemblage secret du corps humain, désormais on en connaissait les moindres recoins et le « méandre vivant qui coule dans ses veines. » (*Siècle*, 4)⁴ À ce nouveau monde qui commençait à être dévoilé grâce à l’efficacité de la raison devait correspondre une nouvelle poésie.

Le Siècle de Louis Le Grand fit scandale et raviva la vieille querelle des Anciens et des Modernes. Comme le rapporte Charles Perrault lui-même à la fin de ses *Mémoires* (137), Boileau

³ Cf. Fumaroli, *Abeilles*, 21

⁴ Pour une lecture plus aisée, les citations des textes de Perrault sont ici adaptées à la graphie et à l’orthographe actuelles.

s'était sur le champ récrié contre un discours se permettant de blâmer ainsi les plus grands hommes de l'Antiquité, alors que Racine avait félicité Perrault croyant qu'il ne s'agissait là que d'un jeu d'esprit particulièrement réussi. Conscient qu'on ne l'avait pas compris ou pas voulu comprendre, dès l'année suivante, Perrault exposa sa vision plus catégoriquement, en prose, dans le *Parallèle des Anciens et des modernes*. Or, c'est justement de ces quatre tomes, publiés entre 1688 et 1697, que va surgir peu à peu sa conception du conte.

2. Un réservoir d'idées prodigieuses

On rattache souvent le *Parallèle des Anciens et des Modernes* aux dialogues de Platon, le philosophe qui avait donné ses lettres de noblesse au genre (Cf. Gaucheron, 157). Mais Charles Perrault semble avoir cherché l'inspiration moins loin, dans l'un des sommets de la philosophie, de la science et de la littérature de son siècle, dans le célèbre *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* que Galilée n'avait publié qu'une cinquantaine d'années auparavant. Ce livre, révolutionnaire dans tous les sens du terme, écrit sous forme de dialogue afin d'examiner et mettre en parallèle les différentes raisons du système de Ptolémée et du système de Copernic, avait marqué la naissance d'une vision moderne de la nature que Perrault ferait sienne. Pendant quatre journées, installés à l'intérieur d'un palais à Venise, trois personnages défendent leur propre conception de l'univers : Salviati représente la position scientifique et mathématique de Galilée, qui reposait sur les faits et les expériences (empiriques ou de pensée). Son interlocuteur principal est Simplicio, un piètre défenseur de la philosophie aristotélicienne dont les raisons semblent souvent ineptes et conformes à son nom. Sagredo, enfin, est un personnage éclairé et impartial, qui fait le choix entre les meilleurs arguments des deux autres interlocuteurs. Sans doute, afin de s'inscrire dans la lignée de l'éminent savant italien et en manière d'hommage, Charles Perrault emprunte-t-il à Galilée ce canevas pour offrir à son tour un dialogue en quatre tomes sur le mérite du système des Modernes face à celui des Anciens, auquel participent également trois personnages dont les rôles sont bien ressemblants : en se promenant cette fois dans le Palais de Versailles, un Abbé défend la cause des Modernes et s'érige en porte-parole de Perrault ; un Président représente assez médiocrement les partisans des Anciens ; et enfin un Chevalier rapporte des anecdotes plaisantes et formule des traits d'esprit, mais au bout du compte penche plutôt du côté des Modernes.

Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault passe en revue l'ensemble des disciplines de son temps, d'abord dans un volume général portant sur les arts et les sciences, puis, dans deux autres tomes, il s'intéresse à l'éloquence et à la poésie, et pour finir, il en consacre un dernier à diverses sciences : l'astronomie, la géographie, la navigation, la guerre, la philosophie, la musique ou la médecine, soit un véritable décompte où les Modernes l'emportent de loin. Descartes,

Bacon et Galilée y sont mis à l'honneur à plusieurs reprises, de manière que la raison et les méthodes scientifiques modernes s'avèrent être la clé de voûte de tout l'édifice argumentatif de Perrault. Or, quand on lit ces quatre volumes au regard des *Contes du temps passé*, on s'aperçoit que le *Parallèle* constitue également une sorte de réservoir où Perrault a puisé des idées, des thèmes, des motifs et même des personnages que l'on retrouvera sous une forme allégorique dans ses histoires fabuleuses. C'est d'ailleurs au travers de ce long dialogue que naît sa réflexion sur les contes de fées.

Ainsi, dans le deuxième tome du *Parallèle*, consacré en 1690 à l'éloquence, l'Abbé refuse de comparer les fables milésiennes aux nouvelles et romans contemporains et n'accepte de les opposer tout au plus qu'à « nos contes de Peau d'Âne et de ma Mère l'oye. » (*Parallèle II*, 126) Pour le moment, ce genre de récits de vieille ne semble bon qu'à rabaisser par confrontation la valeur des fables anciennes. Cependant, rien que deux ans plus tard, dans le troisième tome, consacré à présent à la poésie, la considération qu'il en a n'est déjà plus la même ; contrairement au Président scolastique – qui condamne l'opéra parce qu'Aristote n'en avait jamais parlé –, l'Abbé aligne ce nouveau genre dramatique aux côtés de la tragédie (par son caractère extraordinaire) et de la comédie (par son invraisemblance). De nature fabuleuse, ce sont justement les contes de vieille qui à son avis fournissent au théâtre lyrique ses plus beaux sujets, des contes qui ont « le don de plaire à toutes sortes d'esprits, aux grands génies, de même qu'au menu peuple, aux vieillards comme aux enfants ; ces chimères bien maniées amusent et endorment la raison, quoique contraires à cette même raison, et la charment davantage que toute la vraisemblance imaginable. » (*Parallèle III*, 284) Dans ses *Contes du temps passé*, Charles Perrault cherchera plus exactement à ravir le lecteur en éveillant sa raison.

Dans ce même troisième tome du *Parallèle*, Perrault avait déjà fait allusion aux contes de vieille. Alors qu'ils discutaient la place qu'il fallait accorder aux hyperboles, le Chevalier avait comparé les exagérations des Anciens à celles que goûtait un jeune garçon de sa connaissance qui raffolait de romans de chevalerie et se disait émerveillé dès que le héros faisait un saut de vingt-deux pieds pour échapper à un géant. À ces hyperboles don-quistottesques, le Chevalier préférait celles qui, malgré leur caractère fantaisiste, reposaient au moins sur quelque paramètre raisonnable :

Pour l'autre hyperbole, elle n'a été imitée que par ceux qui ont fait les contes de Peau d'Âne, où ils introduisent de certains hommes cruels, qu'on appelle des Ogres, qui sentent la chair fraîche, et qui mangent les petits enfants ; ils leur donnent ordinairement des bottes de sept lieues, pour courir après ceux qui s'enfuient. Il y a là quelque esprit dans cette imagination. Car les enfants conçoivent ces bottes de sept lieues, comme de grandes échasses avec lesquelles ces Ogres sont en moins de rien par tout où ils veulent : au lieu qu'on ne sait pas comment s'imaginer que les chevaux des Dieux fassent d'un seul saut une si grande étendue de pays. C'est à trouver de beaux et grands sentiments que la grandeur d'esprit est nécessaire, et se fait voir ; et non pas à se former des corps d'une masse démesurée, ou d'une vitesse inconcevable. (*Parallèle III*, 120)

L'imagination n'est légitime pour Perrault qu'à condition d'être envisageable, rapportable à une mesure ou à un objet de référence compréhensibles pour l'enfant et même déchiffrable pour l'adulte par voie métaphorique. Tout est là déjà en germe. Cinq ans plus tard, on retrouvera l'ogre et

ses bottes de sept lieues dans *Le petit poucet*, ce conte de comptes où l'on est dès l'incipit confronté à un problème d'analyse combinatoire ; un récit chiffré, comme je l'ai montré ailleurs, où l'on commence par compter sur ses dix doigts à partir du pouce, où l'on se sert ensuite de cailloux (*calculus*, caillou en latin) et où l'on finit en beauté, à toute vitesse, jusqu'à s'enrichir grâce à des bottes magiques dont la rapidité évoque celle des mathématiques modernes qui « par le moyen des nombres logarithmiques que les Anciens n'ont jamais connus » permettent de faire « plus de calculs en une heure qu'on en faisait auparavant en plusieurs jours », comme avait eu soin de le préciser Perrault dans le quatrième tome de son *Parallèle* (35), publié fort à propos la même année que les *Contes du temps passé*. Ainsi que le suggère sa double moralité, l'histoire fabuleuse du Petit Poucet se dédouble en « une histoire des mathématiques en raccourci, un cours de calcul à grandes enjambées qui nous conduit en un éclair en pleine modernité. » (González, 140)

3. Perrault au pays des merveilles modernes

Les *Contes du temps passé*, comme leur nom l'indique, se rapportent à un temps révolu, mais qui dessine en creux le monde moderne qui déjà pointe à l'horizon. Cela est particulièrement visible dans *La belle au bois dormant*. Marc Fumaroli a justement remarqué à ce propos que dans ce récit « d'une stagnation et d'un long retard, le sommeil séculaire de la belle princesse dans un château gothique immobilisé dans le temps » était « l'ingénieuse allégorie du retard pris par la France et par sa monarchie au cours du Moyen Âge. » (*Éloge*, 784) Plus spécifiquement, on peut même interpréter ce fameux conte comme le revers de la nouvelle industrie. Après un long siècle de léthargie, la princesse et tout son personnel se réveillent dans un nouveau monde. Ni les mœurs ni la société ne sont les mêmes qu'auparavant. À commencer par le prince charmant qui, appartenant déjà à une nouvelle génération, ne croit plus à aucune des superstitions qui circulent autour du château. Dès que la belle se trouve debout face à lui, il remarque qu'elle est magnifiquement vêtue, « mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère grand, et qu'elle avait un collet monté. » (*Contes*, 136) La princesse n'avait pas changé, mais hors de ce vieux château enserré de ronces et d'épines la vie avait suivi son cours. La belle se montrait forcément démodée, aussi « ancienne » qu'une « mère-grand ». Dès lors, *La belle au bois dormant* apparaît comme l'allégorie du décalage entre les Anciens et les Modernes dont l'emblème pourrait bien être la pièce à conviction du délit : le fuseau.

Le mauvais sort que la vieille Fée avait jeté sur le berceau de la princesse devait s'accomplir nécessairement par l'intermédiaire d'une autre vieille femme, coupée du monde dans un donjon délabré et ignorante de l'édit du Roi défendant de filer la quenouille. Sorte de vieille Parque, qui tient le destin de la jeune fille dans ses mains, cette « bonne Vieille » se sert fatalement dans son petit

galetas d'un fuseau, alors qu'une machine plus moderne, rapide et performante aurait pu lui rendre la vie plus facile –et surtout causer moins de dégâts autour d'elle⁵. Déjà dans *Griselidis*, Perrault avait fait du vieil instrument artisanal l'attribut principal de la bergère qui habitait dans sa demeure sauvage. Mais si le fuseau était déjà bien plus primitif que le rouet, il se trouvait aux antipodes de ces merveilleuses machines dont tout le monde parlait à l'époque et que, comme nous allons le voir, Perrault admirait tant qu'il en avait fait l'emblème bien des années avant de la réussite scientifique des Modernes : la machine à faire des bas de soie.

Dans le premier tome du *Parallèle*, l'écrivain s'était d'abord penché sur le domaine où les Modernes triomphaient indiscutablement sur les Anciens : la science et l'industrie. Après avoir expliqué que depuis une soixantaine d'années, les Arts et les Sciences n'avaient pas cessé de se perfectionner « par l'étude, par les réflexions, par les expériences et par les nouvelles découvertes qui s'y ajoutent tous les jours » (*Parallèle I*, 72), l'Abbé constatait que les inventeurs modernes étaient bien supérieurs aux anciens, auxquels on ne pouvait même pas accorder le mérite d'être les premiers, comme le défendait le Président, puisque ces hommes s'étaient bornés à imiter le comportement des bêtes pour satisfaire à leurs besoins : « Il en est de même de la tissure des toiles et des étoffes où ils ont eu l'Araignée pour maîtresse, de la chasse dont les Loups et les Renards leur ont enseigné toutes les adresses et toutes les ruses. » (75) Mais avant d'offrir un échantillon des découvertes modernes dont la supériorité était pour lui manifeste – bombes et canons face aux anciens béliers et catapultes, galères face aux trirèmes, qualité du rouge que l'on obtient de la cochenille face à celle du pourpre de l'antiquité, etc.–, le clerc s'était empressé de démontrer cette supériorité au moyen de la nouvelle machine à faire des bas de soie, appareil prodigieux dont l'essor au XVII^e siècle avait été fulgurant.

Pour l'Abbé, ce qui rendait tout d'abord admirable cette machine, c'était la complexité de son fonctionnement : « Ceux qui ont assez de génie, non pas pour inventer de semblables choses, mais pour les comprendre, tombent dans un profond étonnement à la vue des ressorts presque infinis dont elle est composée et du grand nombre de ses divers et extraordinaires mouvements. » (76) Son mécanisme ingénieux aurait fait pâlir le meilleur ouvrier et rendrait son travail artisanal presque périmé : « Quand on voit tricoter des bas, on admire la souplesse et la dextérité des mains de l'ouvrier, quoi qu'il ne fasse qu'une seule maille à la fois, qu'est-ce donc quand on voit une machine qui forme cent mailles tout d'un coup, c'est-à-dire, qui fait en un moment tous les divers mouvements que font les mains en un quart d'heure. » (76-77) Comme les bottes de sept lieues – dont s'était également servi un nain dans *La belle au bois dormant* pour avertir en un instant la bonne Fée qui demeurait « à

⁵ Alors que la technique du fuseau date au moins de l'époque néolithique, il semble que le rouet n'a été inventé qu'au XIII^e siècle. Permettant de réaliser en même temps le travail de bobinage et de filage, l'usage de cette machine à manivelle puis à pédale se généralise précisément à l'époque de Perrault, ainsi qu'en témoigne de façon emblématique *Les Fileuses ou la fable d'Arachné* (1644-1648) de Velázquez.

douze mille lieues de là » et ignorait l'accident de la princesse –, la machine à confectionner des bas développe une vitesse formidable. En tricotant ou en filant au fuseau, personne n'arriverait à être aussi performant que cet engin dont l'extraordinaire mécanisme ne peut qu'émerveiller l'observateur : « Combien de petits ressorts tirent la soie à eux puis la laissent aller pour la reprendre ensuite et la faire passer d'une maille dans l'autre, d'une manière inexplicable, et tout cela sans que l'ouvrier qui remue la machine y comprenne rien, en sache rien, et même y songe seulement ; » (77) La machine semble marcher toute seule et elle se montre donc aussi autonome que cette autre machine qu'était alors le corps humain : « en quoi on la peut comparer à la plus excellente machine que Dieu ait faite, je veux dire à l'homme dans lequel mille opérations différentes se font pour le nourrir et pour le conserver sans qu'il les comprenne, sans qu'il les connaisse et même sans qu'il y songe. » (77) On ne saurait placer plus haut un appareil. Il est vrai qu'à le voir à l'œuvre, il a de quoi éblouir quiconque : « Tout en est agréable et surprenant. On voit vingt petites navettes chargées de soie de couleurs différentes qui passent et repassent d'elles-mêmes, comme si quelque esprit les animait, entre les trames du ruban lesquelles de leur côté se croisent et se recroisent à chaque fois que passent les navettes » (78) *Comme si quelque esprit les animait...* Comme si l'engin renfermait une âme. De même que la clé de *La Barbe bleue* était « Fée », cette machine semble être enchantée, mais son sortilège est d'un ordre bien nouveau. À la magie traditionnelle qui reposait uniquement sur des superstitions et faisait partie du temps passé, Charles Perrault opposait la magie de la science moderne qui pour le profane touchait presque au prodige, capable de créer « des machines si merveilleuses » qu'en dépit de leur complexité, toutes les pièces marchaient d'elles-mêmes « par une seule roue que tourne un enfant ». Son utilisation est un jeu d'enfant. Face à de telles merveilles, la vieille Fée jalouse faisait pâle figure avec sa pauvre baguette magique. Contrairement au verre souple et aux miroirs d'Archimède, que Descartes avait démontré être impossibles (*Parallèle* I, 83-84), la machine à faire des bas de soie est réelle et pourtant extraordinaire. Dès lors et jusqu'à nos jours, toute invention et toute technologie nouvelles conserveront cette aura fabuleuse que Perrault avait attribuée à un engin, ce caractère féerique.

On ne manquera pas néanmoins de remarquer l'ironie dont Perrault, comme souvent dans ses *Contes*, fait preuve tout au long de l'exposé de la machine à fabriquer des bas de soie. Cet engin avait beau être d'une incroyable efficacité, oser le comparer à la plus admirable machine faite par Dieu, à l'homme, relevait presque du sacrilège, surtout pour un clerc, et être tenté de lui conférer un esprit avait de quoi surprendre et faire sourire ses lecteurs à une époque où les cartésiens en refusait même l'existence chez les bêtes. Perrault, admirateur de Descartes à bien des égards, mais beaucoup moins de ses disciples, soulève ici indirectement une question qu'il finira par développer dans le dernier volume du *Parallèle*, dans la partie consacrée à la philosophie, qui s'intéresse surtout aux idées de Descartes et en particulier à sa vision des animaux comme automates.

4. Les fables de l'animal automate

Pour l'Abbé, Descartes était infiniment préférable à Aristote, car « il nous a mis, ainsi qu'ont fait Galilée, le Chancelier Bacon et quelques autres, sur les voies de connaître davantage avec le temps [les manières dont la nature opère], de sorte qu'on lui sera en quelque façon redevable, ainsi qu'à ceux que je viens de nommer, de toutes les découvertes qui se feront à l'avenir. » (*Parallèle IV*, 172-173) Descartes, Galilée et Bacon, la triade de la science moderne, les trois hommes qui venaient d'accomplir une véritable révolution scientifique à l'aide de nouvelles méthodes, dont Perrault mesurait bien toute la portée et allait tirer une excellente leçon. Mais en dépit du respect qu'il témoignait pour le rationalisme de Descartes, une de ses théories l'en séparait, celle de l'animal-machine, sur laquelle l'Abbé, le Président et le Chevalier allaient justement engager la discussion dans ce quatrième tome du *Parallèle*, publié en même temps que les *Contes du temps passé*. Question déterminante quand il s'agit d'écrire des fables où les animaux raisonnent à la perfection.

L'essence des bêtes était pour Descartes radicalement distincte de celle des hommes ; n'ayant pas d'esprit, elles sont incapables de parler, de composer un discours, et ce qui agit en elles n'est rien d'autre que la nature et un mouvement mécanique analogue à celui des horloges. Voilà les animaux écartés pour de bon du domaine des hommes et relégués au rang des automates. De là à ôter à ces machines sans âme toute affection et compassion, il n'y avait qu'un pas que franchirent allégrement bien des cartésiens qui avaient simplifié la théorie de Descartes pour en faire une vulgaire doctrine. C'est à eux et non pas au philosophe que Perrault impute dans son dialogue les maux infligés aux bêtes. Ainsi, le Chevalier, qui avouera plus loin que la proposition « Je pense, donc je suis » est « la plus belle, la plus évidente et la plus convaincante qu'il y aura jamais » (*Parallèle IV*, 194), commence par rapporter un épisode où un disciple de Descartes prétendait consoler une dame qui souffrait d'avoir vu battre son chien, en lui disant que l'animal n'avait pas plus mal que la poutre que l'on sciait dehors à ce moment même. N'ayant jamais entendu dire que les bêtes étaient des machines, la femme avait fini par envoyer promener le cartésien, convaincue qu'il voulait lui « faire un conte ». Les deux autres interlocuteurs trouvèrent l'anecdote fort à propos et chacun s'empressa d'ajouter d'autres exemples de bêtes savantes. Éléphant, chien, pie, toute la ménagerie y passa. Parmi tous ces cas, il en est un qui retiendra sans doute l'attention du lecteur des *Contes* de Perrault, celui du chat « juriste » qu'expose le Président :

Puisqu'il a fallu écouter l'histoire de la Pie de Mr le Chevalier, vous écouterez ce que dit un célèbre Cartésien sur ce sujet, en voyant un petit chat qui se jouait avec une boule de papier qu'on lui avait jetée ; ce Chat faisait des sauts si plaisants et des postures si ridicules et en même temps convenables au sujet, que le Cartésien ne put s'empêcher de dire : voilà un petit Animal qui plaide bien sa cause. (189)

Petit chat deviendra grand. Il portera même alors de belles bottes pour faire du fils du meunier un marquis puis un prince. Car s'il y a jamais eu un animal capable de plaider sa cause, c'est bien le chat botté. À première vue maigre héritage, le chat du moulin évite d'être mangé et converti en manchon non seulement par la proposition qu'il fait à son maître, mais surtout parce que celui-ci avait déjà pu observer ses « tours de souplesse, pour prendre des Rats et des Souris, comme quand il se pendait par les pieds, ou qu'il se cachait dans la farine pour faire le mort », et que voyant son astuce il « ne désespéra pas d'en être secouru dans sa misère. » (*Contes*, 158) Le futur marquis postiche de Carabas finira par y trouver son compte. Du chaton qui joue avec une boule de papier au chat du meunier qui se cache sous la farine pour chasser une souris et attraper ensuite par ruse un ogre, c'est l'intelligence de l'animal que l'on étale ici comme preuve. L'exemple du petit chat du Président apparaît ainsi comme l'embryon de la critique à laquelle Perrault allait soumettre cette année même la doctrine de l'animal automate avec la réserve et la circonspection caractérisant tous ses contes.

Car *Le chat botté* n'est pas uniquement une fable à la manière de La Fontaine, où l'on rend justice au savoir-faire personnel dans une société fondée sur l'héritage, mais aussi, pour qui connaît la pensée de l'écrivain à travers le reste de ses écrits, une fable à la façon de Descartes conçue paradoxalement pour mieux en démentir la doctrine. Dès les premières lignes du *Discours de la méthode*, dont le cinquième chapitre était consacré en grande partie à exposer sa théorie des bêtes-machines, le philosophe avouait en toute franchise qu'il ne présentait son livre que « comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une fable. » (*Discours*, 12) Dans *Le silence des bêtes*, Élisabeth de Fontenay remarquait à juste titre qu'il « y aurait beaucoup à dire sur l'emploi des mots 'fable' et 'histoire' par un contemporain de La Fontaine et de Mademoiselle de Scudéry, dont l'opération méthodologique aura consisté à rayer l'animal de la Carte du tendre. » (377) À travers son conte, Perrault renvoie la balle – ou, pour mieux dire, la boule de papier – aux cartésiens en écrivant une fable où le chat se montre bien plus intelligent que son roturier de maître, où il se révèle même aussi adroit et débrouillard à la Cour que son auteur l'avait été à Versailles. Comme dans toute autre fable, le minet sait parler, mais en prenant la parole et surtout grâce à ses actes sensés, il plaide la cause animale avec succès. Par son exemple, il confronte les cartésiens à la ruse des bêtes. C'est donc bien une fable que Perrault a écrite, mais ironiquement au sens que Descartes donnait à ce mot, un véritable discours de l'intelligence des animaux.

5. L'expérience imaginaire à l'épreuve

La fable du chaton et du cartésien n'est que le premier échantillon des exemples que dès lors l'Abbé va égrener à son tour en un chapelet d'expériences de pensée pour montrer justement qu'un animal peut raisonner. À ce titre, le clerc argumente que même si une bête est incapable de faire

comme un homme des propositions universelles, rien ne l'empêche cependant de penser, de même qu'on peut parler très correctement sans connaître la langue à la façon d'un grammairien. Pour mieux étayer son raisonnement, il développe alors ce qu'il appelle, faute de mieux, une comparaison :

Permettez-moi de m'expliquer encore par une autre comparaison, deux hommes voient un tableau et le trouvent très beau tous deux, l'un des hommes est un Peintre, et l'autre est fort ignorant en peinture, le Peintre vous dira qu'il est charmé de ce tableau, parce que le clair-obscur et le point de lumière y sont bien entendus, et que tout y est dégradé selon les règles de la perspective linéale et aérienne. L'ignorant vous dira qu'il le trouve beau : parce qu'il le trouve beau, ou si vous voulez parce qu'il lui frappe agréablement la vue. L'extrême différence qu'il y a entre ces deux hommes n'empêche pas qu'ils ne soient tous deux charmés de ce tableau, et peut-être également, quoi que par des causes et des raisons toujours différentes ? (*Parallèle IV*, 213-214)

Pour contester la croyance des cartésiens, selon laquelle un animal sans âme serait incapable de réflexion, l'Abbé propose ensuite une expérience de pensée qui préfigure par exemple celles que le mathématicien Henri Poincaré offrirait plus de deux siècles après pour illustrer l'existence des géométries non euclidiennes. L'objet de l'expérience imaginaire de l'Abbé est un de ces nouveaux miroirs parfaits, polis et plats que ne connaissaient pas les Anciens :

Si vous n'aviez jamais vu de miroirs, ni aucun de tous les autres corps dont la surface unie ou polie renvoie l'image des objets, et qu'on vous assurât qu'il y a des pays au monde ou des corps qui n'ont qu'une ligne ou deux d'épaisseur représentent tout ce qu'on met devant eux, mais si naïvement qu'il n'y a point de Peintre qui le puisse si bien faire ; que si un homme s'en approche, il y voit comme un autre lui-même qui s'approche aussi, en un mot qui fait toutes les mêmes actions que lui, et dans le même temps. N'auriez-vous pas de la peine Mr le Chevalier, à concevoir une chose aussi étonnante que celle-là ; cependant parce que vous auriez de la peine à la concevoir, et que même vous ne la concevriez pas, seriez-vous bien fondé à soutenir qu'elle n'est pas possible ? (*Parallèle IV*, 217-218)

Il y a là sans aucun doute matière à « réflexion ». Mais le Chevalier n'en démord pas pour autant. Force lui est d'admettre que la comparaison est bien choisie, mais, justement, il ne voit là en définitive qu'un rapprochement. L'Abbé saisit alors au vol l'occasion de défendre la valeur épistémologique de ces comparaisons dont l'usage scientifique et philosophique était depuis la Renaissance de plus en plus fréquent et accepté et que l'on appelle de nos jours expériences de pensée : « Qu'importe pourvu qu'elle [la comparaison] prouve bien, comme elle le fait assurément, qu'une chose ne laisse pas d'être possible, quoi qu'on ne la conçoive pas. » (218) L'Abbé revendique ainsi la valeur démonstrative des expériences de pensée, et il se situe partant dans la lignée de Descartes et de Galilée. Il n'ignore pas tout le parti que le philosophe français avait su tirer de sa fiction du fameux malin génie dans ses *Méditations métaphysiques*. Il connaît sans doute aussi le rôle essentiel que Galilée avait accordé dans le *Dialogue sur les deux plus grands systèmes du monde* à ces expériences imaginaires pour réfuter la physique aristotélicienne, notamment quand l'expérimentation n'était pas réalisable⁶. Tel était le cas par exemple de l'expérience de pensée du

⁶ Dans le *Parallèle* Perrault fait l'éloge de plusieurs inventions (le pendule et le perfectionnement du télescope) et découvertes de Galilée (par exemple, les lunes de Jupiter qui permirent grâce à leurs éclipses de pénétrer le mystère de

navire en marche dont la soute renfermait des poissons nageant dans un aquarium et des insectes volant en tous sens que Salviati-Galilée avait employé pour illustrer le principe de la relativité du mouvement et confirmer ainsi la thèse copernicienne (Cf. Brown, 34-36). L'expérience imaginaire des miroirs, qui a permis à l'Abbé d'établir qu'il est possible qu'une hypothèse comme celle de la pensée animale soit inconcevable mais néanmoins possible et vraie, trouve donc ses modèles dans la tradition philosophique moderne où les expériences se réalisent aussi, si nécessaire, dans le laboratoire de l'esprit. Finalement, pour contenter son interlocuteur et à la fois corroborer la valeur probante de ce genre d'expériences, l'Abbé accepte de donner « à cette comparaison la forme d'un raisonnement » (218), d'où il ressort qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que l'âme d'un animal, quoique corporelle, soit capable de connaissance et de sentiment.

Après une exemplification semblable de la méthode scientifique moderne, le débat autour de la pensée animale semble clos. Cependant, le Chevalier s'accroche encore à une dernière objection classique, à savoir que si les bêtes avaient de la connaissance et de la raison, elles en seraient dignes et par conséquent, on pourrait punir ou récompenser leurs actions, ce qui semble un geste bien absurde. Or, aux yeux de l'Abbé, savoir si une action est bonne ou mauvaise ne relève pas de l'intelligence mais de la morale, faculté dont les bêtes sont tout à fait dépourvues. Pourtant, rétorque le Chevalier, elles ont bien l'air de savoir qu'elles agissent mal : « Est-ce qu'un Loup qui emporte un enfant dans sa gueule pour le manger, ne sait pas (supposé qu'il ait de la connaissance et de la raison comme vous le dites) qu'il fait mal et très mal ? Il n'y a qu'à voir comment il fuit pour se cacher. » (223). Un loup qui désire manger un enfant, qui se cache et qui court à toute vitesse. Voilà le Petit chaperon rouge qui semble pointer le bout de son nez.

Pour l'instant ce n'est guère qu'un exemple, et l'Abbé s'empresse d'expliquer que la bête sauvage ne répond à aucun sentiment moral, mais plutôt à la raison qui pousse tout être vivant à s'écarter de ce qui ne lui convient pas : « Sa fuite fait voir qu'il craint, et qu'il sait bien qu'on l'assommerait si on pouvait le joindre, mais elle ne fait point voir qu'il sait qu'il fait une mauvaise action. » (223-224) Ces gens hypothétiques que recouvre le « on », qui tomberaient volontiers sur le loup pour l'abattre si jamais ils le voyaient tenter de manger l'enfant, s'incarneront bientôt en bûcherons travaillant au cœur de la forêt. Animal, d'après Perrault, si intelligent que nos ancêtres avaient appris à chasser en imitant ses ruses, il réapparaîtra dans *Le petit chaperon rouge* où il

la vitesse de la lumière). En revanche, la position de l'Abbé quant à la théorie héliocentrique est plus ambiguë. Alors qu'il expose les découvertes astronomiques, le Chevalier lui demande avec insistance pourquoi il ne s'arrête pas également « à l'opinion de Copernic, qui veut que la Terre tourne autour du Soleil, et non pas le Soleil autour de la Terre » (*Parallèle IV*, 30). Mais l'Abbé considère qu'il s'agit d'une opinion qui est peu assurée et qui blesse beaucoup de monde, et comme Tycho-Brahé avait élaboré un autre système aussi valable, il préfère laisser les astronomes choisir le meilleur des deux. Le raisonnement semble assez captieux et inaccoutumé chez ce défenseur des Modernes et de la science. Mais cinquante ans après la condamnation inquisitoriale de Galilée, la question héliocentrique était toujours très délicate et l'on devine aisément pourquoi l'Abbé renonçait à se prononcer. Perrault avait choisi à bon escient un clerc pour représenter les Modernes sans prendre lui-même trop de risques.

calculera même ses chances et, après réflexion, choisira de déguster la petite fille loin du regard des bûcherons. Mieux vaut courir avant pour arriver le premier au refuge de la grand-mère que fuir après avoir commis son méfait. Compère le Loup est la raison même. Comme le chat botté, il défend parfaitement sa cause animale. Issu d'un exemple élémentaire, d'une sorte d'embryon de récit, il trouve son plein accomplissement dans un conte de vieille qui a aussi les traits d'une expérience moderne de pensée.

6. La couleur de la modernité

Les quatre tomes du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, ainsi que les *Contes du temps passé* qui en découlent, reposent sur la raison qui avait pris au regard de Perrault la place de l'autorité. Cette faculté, comme le remarque l'Abbé, est même l'une des plus grandes découvertes de l'époque présente : « Et moi je suis persuadé que la liberté qu'on se donne aujourd'hui de raisonner sur tout ce qui est du ressort de la Raison, est une des choses dont il y a plus de sujet de féliciter notre siècle. » (*Parallèle I*, 93-94) Autrefois, il suffisait de citer Aristote, apprendre par cœur des morceaux d'Hippocrate et de Galien et savoir bien son Ptolémée, car on croyait « que le temps de trouver, d'imaginer et de penser quelque chose de nouveau, ou d'une manière qui fut nouvelle, était passé. » (95) Désormais, à une époque où les découvertes ne cessent de proliférer, on sait que la connaissance de la Nature ne provient plus de quelques livres canoniques, mais surtout de son étude et de son observation immédiates.

Pourtant, bien du monde continuait encore à suivre les Anciens. S'il trouve naturel que les maîtres aient du mal à abandonner leurs vieux préceptes, l'Abbé n'arrive pas à comprendre que « des hommes qui ne sont point encore dans un âge trop avancé » renoncent à s'ouvrir aux vérités nouvelles incontestables en se rangeant « du côté de Ptolémée contre Galilée et Copernic. » (98) En refusant d'assumer les idées modernes, ils ressemblent à de jeunes gens fiers de se montrer démodés : « N'est-ce pas préférer les vêtements tout usés de ses ancêtres à des habits tout neufs beaucoup mieux faits et mille fois plus magnifiques » ? (98) Perrault tient tellement à cette image vestimentaire qu'il la reprend dans le tome suivant à propos de l'éloquence et de la poésie, où il reproche à des hommes « revêtus de longues robes noires, et le bonnet carré en tête » de chaperonner les jeunes gens, de leur proposer les ouvrages des Anciens comme l'idéal du beau et « cela avec des couronnes toutes prêtes s'ils parvenaient à imiter ces divins modèles. » (*Parallèle II*, V) Drôle d'époque où les jeunes sacrifient la mode aux modèles anciens, s'habillent comme des vieux, se laissent même coiffer par leurs aïeux à condition d'en imiter encore d'autres plus prestigieux. Une époque digne d'un conte du temps passé.

Or, ces jeunes gens poussiéreux ont un air de famille frappant avec le Petit chaperon rouge dont le signe de distinction sera justement de porter une coiffure désuète que sa grand-mère avait commandée pour elle. La fillette est pour ainsi dire leur petite sœur. Dès le début, la chose est claire pour qui veut lire : « Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge. » (*Contes*, 143)

Sans doute, l'ancienne ne trouvait-elle rien de plus adorable pour sa petite fille qu'une coiffure comme celle qu'elle portait elle-même dans le bon vieux temps. Car ce fameux chaperon, qui singularise si bien la fillette, était déjà à l'époque de Perrault une coiffure surannée et anachronique. Tout comme l'expression « mère-grand » au lieu de « grand-mère », d'ailleurs. Affublée de ce nouveau couvre-chef du temps passé, elle est visiblement démodée. Ravissante, certes, mais parce que déguisée comme une jolie petite mère-grand. C'est que l'enjeu de ce conte, comme nous allons le voir, n'est autre que la querelle des Anciens et des Modernes où le petit chaperon rouge tient lieu de symbole d'un temps passé qui n'en finit pas de s'éteindre, mais aussi d'une modernité éclatante.

Le petit chaperon rouge est une de ces choses dont l'origine et la couleur constituent l'expression même du paradoxe : objet dont la grand-mère avait fait la commande, la coiffure provient du passé, mais comme on vient de la confectionner, elle désigne également le présent. Il s'agit donc en réalité d'une contrefaçon, d'une reproduction délibérément rêvée par l'aïeule pour sa progéniture. Ainsi, ce couvre-chef est ancien, mais en même temps récent. D'autant que sa couleur écarlate apparaît comme un signe de supériorité moderne.

Comme l'a remarqué Michel Pastoureau, malgré les fastes de Versailles, dont Perrault était dans une large mesure responsable, le XVII^{ème} siècle « est un siècle très sombre, tant sur le plan chromatique que sur le plan économique et social. Jamais probablement les populations européennes n'ont été aussi misérables. (...) Dans un tel contexte, le rouge n'est plus à la mode. » (135-136) Du moins dans les classes moyennes ou dans les milieux miséreux comme celui que Perrault avait décrit dans *Le petit poucet*, car à la Cour « le rouge vestimentaire reste une couleur aristocratique » que symbolisent les fameux « talons rouges ». Dans le spectacle de la vie quotidienne, en revanche, cette couleur éclatante et majestueuse se fait de plus en plus rare à l'époque : elle constitue désormais « un écart, un signal ou un accent et, ce faisant, se remarque d'autant plus. » (139) Aussi, dans ce siècle aux couleurs sombres, faire qu'une petite fille arbore ainsi une coiffure à la couleur rayonnante risque de paraître bien ostentatoire, comme si l'on désirait se faire remarquer, comme si l'on voulait montrer que chez nous, on a les moyens – ce qui est sans doute vrai, car, chose exceptionnelle, à la maison on a un four où l'on cuit le pain et les galettes –, comme si la mère-grand et la mère désiraient qu'elle ressemble à une demoiselle comme celles de la moralité finale qui se perdent à écouter les loups

doucereux. Au village, personne d'autre ne semble porter cette couleur propre à la noblesse, car les teintures écarlates dont on se sert pour la coloration des vêtements sont devenues bien trop onéreuses.

En effet, les nouvelles matières colorantes proviennent du Nouveau Monde, et la cochenille d'origine mexicaine, dont l'acide carminique ressemble à du sang frais, déplace à cette époque tous les autres pigments grâce à l'éclat de son rouge, y compris la pourpre qui depuis l'antiquité symbolisait le pouvoir. Alors que les conditions de pêche et la conservation de ces coquillages rendaient le processus d'exhalaison de la pourpre antique très complexe (Pastoureau, 47-48), le suc de la cochenille était beaucoup plus commode à extraire, même s'il fallait environ 150 000 de ces insectes femelles pour obtenir un kilo de teinture, d'où le prix exorbitant du pigment (Pastoureau, 136). Dans un ouvrage fascinant consacré à étudier l'histoire matérielle de la cochenille, Georges Roque a montré que ce pigment avait été abondamment utilisé au XVII^{ème} siècle par les teinturiers, mais aussi par les peintres qui émulaient les tissus qu'ils admiraient et représentaient dans leurs tableaux. D'après ce spécialiste de la couleur, les textiles peints avec de la cochenille étaient alors considérés comme une forme d'ostentation de la richesse, « mais aussi et surtout comme un symbole du pouvoir, reçu héréditairement ou acquis. » (191) Versailles, dont les meubles, tapisseries et rideaux étaient teints à la cochenille dans les manufactures royales fondées par Colbert, allait jouer en ce sens un rôle important en faisant de ce pigment un insigne du pouvoir, « étant donné le rayonnement du Roi-Soleil. » (192) C'est pourquoi « en dehors des résidences royales, il devint très vite à la mode de se vêtir de cochenille et de faire tapisser les fauteuils élégants avec le même pigment. » (192) Parmi les nobles, évidemment, car à la campagne, l'univers chromatique était bien plus gris, d'où l'aspect prétentieux et ridicule de la fillette de village qui portait une coiffure ancienne mais teinte d'une nouvelle couleur luxueuse et noble.

Le rouge de la coiffure, absent des versions folkloriques, est une trouvaille de Perrault, mais n'est-ce pas forcer un peu le ton que vouloir rapporter le choix de cette couleur à l'essor de la cochenille à son époque ? D'ailleurs, est-ce bien important ? À en croire l'écrivain, cela ne fait aucun doute. Ce pigment n'était pas seulement alors à la mode, il s'agissait aussi pour Perrault de l'un des emblèmes de la modernité. S'il connaissait parfaitement l'usage fréquent de la cochenille dans les manufactures royales – et tout particulièrement dans celle des Gobelins dirigée par son ami le peintre Charles Le Brun – Perrault la considérait comme l'une de ces inventions modernes qui l'emportaient largement en efficacité sur les anciennes. En effet, dans le premier tome du *Parallèle des Anciens et des Modernes* – mais plus tard aussi dans le quatrième – l'Abbé n'avait pas manqué de rendre honneur à cet insecte au même titre qu'à la montre, au canon, aux bombes, aux galères et à la merveilleuse machine à faire des bas de soie : de même qu'on ne se sert plus de béliers, ni de catapultes ni de trirèmes, on « a cessé de se tourmenter après la pêche de ces poissons dont les Anciens tiraient leur pourpre parce qu'on a trouvé le secret de préparer la cochenille et d'en faire notre écarlate mille fois

plus vive et plus brillante que toutes les pourpres anciennes, dont la plus belle n'était qu'une espèce de violet rougeâtre et enfoncé. » (*Parallèle I*, 82) Pour Perrault, le rouge n'est donc pas une couleur quelconque, mais au contraire l'expression même de la modernité, le symbole du pouvoir éclatant moderne qu'incarnait selon lui le Roi-Soleil. Attribuer par conséquent la couleur rouge à une fillette de village dans un conte de vieille était particulièrement significatif. La cochenille, ce tout petit insecte femelle récolté au moment où il porte les œufs, qui se présentait « sous forme de galettes compactes » rouges (Roque, 54), semble bien avoir imprégné de son pigment moderne le couvre-chef de cette fillette qui se rendait chez sa grand-mère pour lui remettre une galette et un petit pot de beurre. À l'instar des galettes de cochenille gorgées de suc sanguin, la petite coiffure rouge et plate est grosse de sens.

7. Les trois âges de la femme

Aussi bien dans le *Petit chaperon rouge* que dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, la question primordiale est la filiation. Si d'emblée la fillette apparaît (r)attachée au moyen de sa coiffure à son aïeule, la commission dont sa mère la charge relie celle-ci à sa propre mère : porter une galette et un petit pot de beurre à la mère-grand qui se porte mal. Sans oublier en arrivant de frapper à la porte. L'insistance du jeu de mots ne fait que renforcer le lien étroit qui se tisse entre ces trois figures féminines. Il s'agit d'un jeu de matriochkas : une femme ayant porté en son ventre celle qui à son tour porterait sa petite-fille. Mère-grand, mère et fillette : les trois âges de la vie de la femme. Comme si les trois figures composaient la solution de la version féminine d'une ancienne énigme des origines formulée par un monstre dont la parole était bien redoutable.

Précisément dans un petit essai sur l'énigme du Sphinx, où il proposait une solution plus exacte, spéculaire et prémonitoire que celle d'Œdipe, Thomas De Quincey n'avait pas manqué de constater que « toutes les grandes prophéties, tous les grands mystères sont susceptibles d'interprétations doubles, triples, voire quadruples, chacune passant la précédente en dignité, chacune impliquant l'autre cryptiquement. » (25) Cette structure interprétative en poupées gigognes est aussi celle du *Petit chaperon rouge*. Dès l'épître, qui en guise d'introduction précède les *Contes du temps passé*, Perrault avait souligné que ses récits renfermaient « tous une morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent. » (127) Comme l'a montré Christine Noille-Clauzade, dans ses textes théoriques Perrault avait formulé une nouvelle lisibilité et « une expérimentation ingénieuse de l'effet du discours jusque dans ses moindres articulations. » (213) Il écrit d'ailleurs à une époque et pour un public qui est habitué et friand de textes dont le sens est masqué ou chiffré. Dans le cas du *Petit chaperon rouge*, le sens premier n'exige pourtant guère de pénétration car si les allusions sexuelles n'étaient pas assez claires (nudité, manger, etc.), la moralité

finissait par avertir les demoiselles qui se laissent bercer par les discours des loups doucereux et leur ouvrent leur couche. Mais une interprétation plus fine, comme celle d'Anne-Marie Garat dans *Une faim de loup*, révèle un danger moins visible, celui qu'implique pour le développement de l'enfant l'amour excessif, monstrueux, pathologique de la mère. En l'absence totale de père, tout est ici affaire de femmes, tout concerne le rapport qui lie l'enfant à sa mère, dès la naissance.

À ces trois femmes font écho les trois objets que porte l'enfant et qui la caractérisent en constituant à leur tour une unité que les expressions diminutives et le nombre d'occurrences textuelles ne font que renforcer : titre à part, on nomme dans le récit onze fois le petit chaperon (coiffure ou enfant, c'est tout même), six fois la galette et cinq fois le petit pot de beurre, comme si ces deux produits alimentaires adjoints au couvre-chef en complétaient le sens. C'est que tout ce conte, comme *Le petit poucet*, est en calcul. Parce qu'il s'agit d'un contenant recouvert d'un couvercle protecteur, le petit pot de beurre s'apparente bien au petit chaperon rouge. D'autant qu'au XVII^{ème} siècle, il existait un couvre-chef qu'on appelait par sa forme « chapeau en pot de beurre » : dans un épisode de son *Roman comique*, Scarron, un écrivain que Perrault admirait et imitait depuis sa jeunesse, avait rendu justement célèbre cette coiffure dans laquelle la tête du pauvre petit Ragotin s'était emboîtée jusqu'au menton par accident (44). Or, la fillette, dont le nom et l'identité ont été engloutis dans son petit chaperon rouge, n'est-elle pas également tout entière enfermée comme dans un petit pot, enveloppée dans son couvre-chef ? Et ce dès l'origine, car dès les toutes premières lignes l'enfant est « née coiffée ».



Figure 1 : Illustration du manuscrit de 1695 des *Contes de ma mère l'Oie*

Dans le conte de Perrault, le personnage de la fillette vient au monde de la fiction avec un simple bandeau sur la tête, et non pas avec une pèlerine comme on l'imagine et la représente de nos jours. Ainsi l'atteste l'illustration de la copie manuscrite de 1695 qui précède l'incipit où l'enfant apparaît coiffée d'une sobre bande d'étoffe rouge, d'un chaperon (*voir figure 1*). Or, par sa forme mince et plate, qui lui enveloppe la tête, cette coiffure fait songer à la « coiffe » d'un nouveau-né, soit à la membrane fœtale qui recouvre parfois complètement ou en partie l'enfant au moment de l'accouchement. On disait alors que le petit était né coiffé, événement qui était censé le protéger du mauvais sort selon une vieille superstition déjà mentionnée dans l'*Histoire Auguste* du IV^{ème} siècle. Cette lecture amniotique du petit chaperon rouge trouve dans les deux autres objets que porte la fillette sa signification complémentaire : la galette et le petit pot de beurre. En effet, la naissance ne s'achève qu'après l'expulsion du placenta auquel l'enfant est encore rattaché, un organe qui a l'apparence d'une grosse galette et que l'on appelle justement ainsi en raison de sa forme (du latin *placenta*, -ae « galette »). Quant au petit pot de beurre, sa nature lactée symbolise traditionnellement la maternité. Coiffée de son petit chaperon rouge et tenant dans ses mains la galette placentaire et le petit pot lacté que lui confie sa mère, la fillette de village est expulsée du sein maternel et peut désormais partir à l'aventure. Nul besoin de recourir à la psychanalyse pour interpréter la galette, le petit pot et la coiffe du petit chaperon rouge, car Perrault semble bien avoir tiré leur symbolisme utérin directement de la nouvelle science anatomique.

Le peuple a longtemps attribué une fonction protectrice au placenta, qu'il fallait soigneusement enterrer car on le considérait un double ou un jumeau symbolique de l'enfant qui le précédait lors de l'accouchement, mais dans les milieux plus nobles de la fin du XVII^{ème} siècle, il était dévalorisé et on s'en débarrassait (*Cf. Sloterdijk, 380-401*). En revanche, grâce aux progrès de l'anatomie le monde savant avait commencé à connaître de l'intérieur le rôle essentiel que joue dans la reproduction cet organe temporaire, spongieux et vascularisé, qui au sein de l'utérus croît avec le fœtus et ne s'en sépare qu'après la délivrance, une fois la naissance accomplie. Objet d'échanges entre la mère et son fœtus, le placenta joue le rôle de filtre des nutriments nécessaires à son développement. Il s'agit donc bien d'un organe essentiel et bienfaiteur. Sur ce point, la science rejoignait d'une certaine façon les croyances populaires, et cela Charles Perrault était bien placé pour le savoir.

Dans ce réservoir d'informations qu'est le quatrième tome du *Parallèle*, l'Abbé explique que c'est la dissection qui rend la médecine moderne si supérieure à celle des Anciens. Depuis Vésale, mais surtout tout au long du XVII^{ème} siècle, cette nouvelle analyse directe et profonde des parties du corps a permis, selon lui, de faire les plus grandes découvertes, de la circulation du sang à la structure des organes internes. Grâce à la dissection, qui était encore pour les Anciens un sacrilège, on connaît désormais « comment se font la digestion, la nutrition, l'accroissement, et toutes les autres

opérations qui nous font vivre, croître et mouvoir. » (*Parallèle IV*, 246) La médecine moderne dépasse de loin celle de Galien et d'Hippocrate, car, rappelle l'Abbé, de même que l'écarlate de la cochenille a remplacé la pourpre, la chimie a apporté des remèdes qui étaient inconnus aux Anciens (247-248), des médicaments qui sont bien plus efficaces que ceux qu'on emploie encore à la campagne, comme ces gâteries que d'un village à l'autre le Petit chaperon rouge porte pour soigner sa mère-grand. Contrairement à ces guérisseurs qui continuent à « courir de Village en Village » (257), les médecins modernes sont des spécialistes : il y a des chirurgiens qui ne s'appliquent qu'aux yeux, d'autres « qu'à accoucher des femmes. » (258) C'est cette spécialisation moderne qui a permis de faire une infinité d'opérations très utiles, comme celle « de l'enfantement Césarien dans les femmes vivantes hasardée avec succès vers la fin du siècle passé par Rousset, et depuis usitée heureusement en plusieurs rencontres. » (251) La médecine moderne, à l'encontre de celle que dénonçait Molière, ouvre le regard sur un nouvel univers à l'instar du télescope et du microscope.

Charles Perrault était donc bien renseigné sur l'anatomie féminine, d'autant que son frère Claude, médecin et architecte, auquel il était si uni, avait expliqué en 1680 dans *La Mécanique des Animaux* du troisième tome de ses *Essais de Physique* que les jumeaux se faisaient dans les femmes

par la conformation particulière des petits corps gémeaux qui ont été formés de telle sorte dans la première création, qu'ils sont tous deux attachés à un seul placenta, qui est la partie par laquelle le fœtus humain est attaché à la matrice ; y ayant nécessité de supposer que tout ce qui compose l'arrière-faix est formé dès le premier commencement de la création avec le petit corps de chaque animal. » (323)

On devine avec quel intérêt Charles avait dû lire la théorie de son frère qui se rapportait à une naissance gémellaire qui avait été justement la sienne, comme il allait le souligner à l'automne de sa vie dans ses *Mémoires*, dès la première phrase : « Je suis né le douzième janvier 1628, et né jumeau. Celui qui vint au monde quelques heures avant moi fut nommé François, et mourut six mois après. » (1909, 19) Naissance et mort en une phrase, du berceau à la tombe, à l'instar du *Petit chaperon rouge*, ce petit conte où la fillette qui porte la galette maternelle semble bien figurer ce fœtus attaché à la matrice par le placenta dont le frère de Charles avait fait l'étude.

Comme souvent en littérature, le commencement du récit évoque ou mime la naissance, et à plus forte raison si celle-ci a été troublante. Nul hasard si dans les premières lignes de *La belle au bois dormant*, de *Riquet à la Houppe* et du *Petit poucet* il n'est question que de grossesses et d'accouchements, et même, dans ce dernier cas, de naissances gémellaires dont Marc Soriano avait déjà montré toute l'importance chez Perrault. Or, si l'enfantement est dans ces contes désigné avec naturalité et insistance, dans *Le petit chaperon rouge*, l'acte de délivrance est par contre exprimé avec beaucoup plus de subtilité. Le mystère se cache dans les détails que l'écrivain sème avec un art sans égal. Par exemple, depuis Aristote et encore à l'époque de Perrault, on imaginait le ventre maternel comme un four et l'enfant comme une pâte qui y cuisait et gonflait lentement. Sous cet angle, le

scénario prend une nouvelle dimension : « ayant cuit et fait des galettes », la mère envoie son enfant chez sa propre mère qui habite « par-delà le moulin ». Et dès que la fillette arrive à destination, la fausse grand-mère lui dit de se délivrer de la galette et du petit pot de beurre en les posant sur la huche – soit sur le grand coffre où l'on pétrissait le pain –, avant de se dénuder et de se mettre au lit⁷. Dès lors elle est cuite. Du four à la huche en passant par le moulin, c'est donc bien à une véritable régression que l'on assiste : l'enfant fait un voyage dans le temps passé en suivant un chemin sinueux qui, tel un cordon ombilical, rattache sa mère à sa mère-grand, un parcours à reculons au terme duquel elle se réunit avec son aïeule dans le ventre du loup. Une véritable leçon d'anatomie figurée.

Or, ce trajet des trois âges de la vie féminine reproduit aussi comme dans un miroir convexe les âges de la civilisation. Expression emblématique des périodes de la vie, la triade que forment la mère-grand, la mère et la petite-fille joue avec le loup une curieuse comédie dont l'enjeu est le sort intellectuel du siècle, une allégorie qui s'adresse surtout aux lecteurs familiers des œuvres de Perrault et par conséquent possibles connaisseurs du code de déchiffrement. Dès le début du premier tome du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault avait comparé les différentes époques de l'histoire aux âges de la vie. Afin d'essayer de concilier le Président et l'Abbé, le Chevalier avait proposé d'inverser les termes de l'équation en défendant que « c'est nous qui sommes les Anciens. » (*Parallèle I*, 49) Pour cela, il considérait la durée du monde comme équivalente à celle de la vie d'un homme avec ses étapes correspondantes :

Figurons-nous de même que la Nature humaine n'est qu'un seul homme, il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, et que présentement le monde et lui seraient dans la vieillesse. Cela supposé nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants et nous comme les vieillards et les véritables Anciens du monde ? (49-50)

C'est bien le monde à l'envers. Voilà une comparaison révolutionnaire qui tombe à point pour que l'Abbé renforce son raisonnement. C'est parce que l'on compare l'histoire de l'humanité à notre vie, explique celui-ci, que les Anciens semblent plus habiles et intelligents que nous : « les enfants voyant ordinairement que leurs Pères et leurs Grands-Pères ont plus de science qu'eux, et s'imaginant que leurs bisaïeux en avaient beaucoup plus encore, ils ont insensiblement attaché à l'âge une idée de suffisance et de capacité qu'ils se forment d'autant plus grande qu'elle s'enfonce de plus en plus dans les temps éloignés. » (51) Or, poursuit-il, si les aïeux ont l'avantage de l'expérience, les derniers venus sont quant à eux capables de recueillir les fruits des générations précédentes en ajoutant de nouvelles acquisitions, et en cela ils se révèlent bien supérieurs aux Anciens. C'est justement parce

⁷ En se débarrassant des talismans maternels, le Petit chaperon rouge perd toute protection et succombe fatalement à la volonté du loup. Mais cette mort de l'enfance est aussi une naissance à la réalité sexuelle, car manger possède ici une signification que Perrault suggère tout au long du conte et confirme dans la moralité. Comme des poupées gigognes, les interprétations s'intègrent ici les unes dans les autres.

qu'elle ne s'écarte pas de l'ancien chemin que la petite fille de village court à sa perte. C'est parce qu'elle consent à porter une coiffure à l'ancienne que dès le début, elle risque, malgré sa couleur moderne, de succomber dans les bras du Loup.

Homme moderne, Perrault considère le progrès comme incontestable. Il est même possible selon l'Abbé de distinguer dans le règne de Louis XIV ce même développement, et pas seulement dans les sciences. Au commencement du siècle, la poésie était selon lui en son enfance, ce n'étaient que jeux d'esprit, rebus, anagrammes et « cent autres badineries puériles. » (56) Une fois atteint l'âge adulte, on se fatigua de ces gentilleses et on multiplia les citations savantes et pédantes en latin et en grec. Enfin, vint la troisième période, moderne et cartésienne, où s'imposa le bon sens et l'exactitude aussi bien dans l'éloquence que dans la poésie :

Avec le temps on a connu que le bon sens était la partie principale du discours, qu'il fallait se renfermer dans les bornes de la matière, n'appuyer que sur les raisons et les conséquences qui en naissent naturellement, et n'y ajouter des ornements qu'avec beaucoup de retenue et de modération ; parce qu'ils cessent d'être ornement dès qu'on les met en abondance. Il en est arrivé de même dans la Poésie, où les pointes trop recherchées ont fait place au bon sens, et qui est parvenue à satisfaire la raison la plus sévère et la plus exacte, après quoi il n'y a rien à faire davantage. (59-60)

De ce nouvel âge, selon Perrault le plus parfait de l'histoire, de même que la chimie a découvert « l'esprit de vin, l'esprit de vitriol et tous les autres esprits tant acides que volatils » (*Parallèle IV*, 249), l'écrivain va distiller l'essence dans *Le petit chaperon rouge*, le plus bref et exact de tous ses contes, où chaque phrase découle de la précédente avec la naturalité des longues chaînes de raisons que prônait Descartes. Raison, précision, simplicité, vitesse et discours masqué, tels seront les attributs du loup de Perrault.

8. Ceci n'est pas un conte

Il faut se méfier de prendre à la légère *Le petit chaperon rouge*. Avec une économie de moyens extraordinaire, Perrault a écrit un conte qui n'est simple et naïf qu'en apparence. Tout la petite monnaie, comme disait Barthes de Flaubert, est dans les interstices. Dans *Une faim de loup*, un essai passionnant de plus de deux-cents pages, Anne-Marie Garat est parvenue à rendre tout le jeu subtil que renferme ce conte de deux paragraphes et une moralité qui « dans sa magistrale brièveté et sa hardiesse inouïe, est un des plus grands textes de la littérature. » (16) Un récit court qui court à sa fin avec la vitesse d'un loup affamé. C'est que, bien avant Edgar Allan Poe, la question de l'étendue était au cœur de la poétique de Perrault.

Dans le deuxième tome du *Parallèle*, peu après avoir comparé les fables milésiennes aux contes de ma Mère l'Oie, l'Abbé trouve que « la longueur est le plus grand vice » de l'allégorie, « espèce de mascarade où le vrai sens de ce qu'on veut dire est couvert et comme masqué sous le sens propre du

discours. » (138) L'allégorie est un spectacle plaisant qui risque de devenir ennuyeux si l'on persiste trop longtemps à garder le loup sur le visage. Parmi les allégories dont l'Abbé vante le mérite d'employer peu de discours se trouve *Le miroir ou la métamorphose d'Orante*, qui est justement la première narration de Perrault, dont les personnages ont l'allure et l'attitude des miroirs en lesquels ils vont se transformer : Orante, qui ne bouge pas des cabinets de dames et fait d'elles des portraits trop fidèles, finira métamorphosé en miroir de dames. En revanche, ses trois frères difformes – évidentes personnifications des miroirs concave, convexe et anamorphique – se retireront dans les cabinets de curiosités et s'appliqueront « entièrement aux Mathématiques, où en peu de temps ils firent des merveilles et apprirent même aux plus savants mille secrets admirables. » (*Contes*, 206) Brève allégorie morale sur la sincérité, ce récit se double ainsi d'une célébration des découvertes scientifiques et mathématiques de l'époque.

Mais il ne suffit pas d'être bref, il convient d'être simple. Encore faut-il que cette simplicité ne soit pas celle qui vient de l'indigence comme « dans le discours des enfants du menu peuple, des villageois et des ignorants », en bref, des voisins du Petit chaperon rouge. La clarté qu'appelle de ses vœux l'Abbé vient au contraire de la force et abondance qui se trouve dans le discours des hommes graves « qui pensent beaucoup et qui parlent peu », qui enferment des idées nobles « sous des expressions communes à la vérité, mais très justes et très précises. » (*Parallèle II*, 175) Et pour discerner à quel genre de simplicité on est confronté, on cherchera à « voir si elle renferme beaucoup de sens sous peu d'expressions simples et ordinaires. » (175) *Le petit chaperon rouge* est le lieu où le lecteur moderne pourra réaliser une semblable expérience de pensée.

Cette poétique de l'allégorie brève et de la riche simplicité que défendait ici l'Abbé finira en effet par trouver son plein accomplissement dans *Le petit chaperon rouge*, comme si l'écrivain avait voulu pousser jusqu'aux dernières conséquences ses idées. Jouant d'un art de l'allusion et de l'ellipse sans précédents, Perrault réussit à écrire un conte exact comme un théorème algébrique et néanmoins charmant comme une fable ou une comptine grâce à son style délicat et à ses fameuses formulettes. Appliquant à la fois tout son savoir de conteur et de penseur, il a sagement distillé les idées que, pendant des années, il avait versées dans le reste de ses œuvres pour en tirer l'essence moderne. Charles Perrault réalise ainsi un véritable tour de force en concevant un texte dont le schématisme confine à l'expérience de pensée. Il en a l'allure, mais aussi le fondement.

Le petit chaperon rouge est le seul conte du recueil qui finit mal et qui manque d'événements merveilleux. Ceci n'est pas un conte de fées. À l'exception du loup capable de parler, tout y est réaliste ; tout y est dépouillé à l'extrême. Déjà dans *Le Siècle de Louis Le Grand* (7-8), Perrault avait condamné chez les Anciens ces œuvres qui se complaisaient en de longues descriptions foisonnantes. Il avait beau révéler le génie d'Homère, il était convaincu par exemple que dans un siècle plus sage, son fameux bouclier d'Achille aurait été moins surchargé et d'autant plus correct :

Ton génie abondant en ses descriptions,
Ne t'aurait pas permis tant de digressions.
Et modérant l'excès de tes allégories,
Eût encore retranché cent doctes rêveries,
Où ton esprit s'égare et prend de tels efforts,
Qu'Horace te fait grâce en disant que tu dors.

Car l'écrivain moderne, lui, ne perd plus son temps à folâtrer ; rapide en besogne, il va droit au but par le chemin le plus court. Et quand il se perd dans une forêt impénétrable il cherche à en élaguer les tranchées pour tailler ensuite le meilleur arbre.

Comme l'avait montré Yvonne Verdier, dans les versions de la tradition orale la fillette devait choisir entre le chemin des épingles et celui des aiguilles. Non seulement Perrault en a supprimé les noms et partant leur symbolisme, mais de plus il a retiré à l'enfant la possibilité de choisir la voie à emprunter. C'est à présent le Loup qui dicte les règles du jeu et qui prend le chemin qui lui convient le mieux. Anne-Marie Garat a bien observé que tandis que la fillette parle (trop), compère le Loup « fait du calcul mental rapide. Nous entendons presque son exercice d'arpenteur géomètre. Il estime les distances. Celle des bûcherons, trop proches. Celle du but à atteindre, *là-bas*. Il calcule temps et distance, et donc sa vitesse de développement narratif. » (61) Le Loup pense, c'est un raisonneur qui s'y connaît en mathématiques, un moderne. Ironiquement, la bête incarne l'esprit cartésien du siècle que Perrault oppose dans le *Parallèle* aux vieilles mathématiques imparfaites d'Euclide et aux fables ridicules que l'on raconte à propos d'Archimède, comme celle de la baignoire (*Parallèle IV*, 11). Il est en ce sens l'incarnation de son propre récit qui semble bien reposer, comme les mathématiques modernes selon l'Abbé, sur des principes « extrêmement clairs et extrêmement simples » pour tirer la vérité au moyen d'une « suite de raisonnements enchaînés les uns aux autres. » (*Parallèle IV*, 110) Le conte se lit comme l'application d'un discours méthodique, soit, du chemin à suivre pour parvenir à voir la vérité nue.

Tandis que la bête réfléchit pour aller droit au but dans le plus court délai, la fillette « qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup » (*Contes*, 143), se révèle ignorante et bête. Sa coiffure était grosse de possibilités, elle pouvait la conduire du côté sombre des aïeux (*Regressus ad originem*) ou du côté éclatant des modernes (*Progressus ad futurum*). Mais non contente d'accepter de suivre le sentier le plus long, elle se met ensuite « à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. » (144) Elle prend donc le chemin des rêveries et des digressions que Perrault, comme on vient de le voir, avait justement condamné chez les Anciens. L'image des chemins alternatifs pour caractériser les deux voies qui se présentent à l'homme de son époque est justement très fréquente chez Perrault. Dans la préface du *Parallèle*, l'écrivain remarquait ainsi que l'Abbé était « persuadé que les Modernes vont aussi loin que les Anciens, et quelquefois au-delà, soit par les mêmes routes, soit par des chemins

nouveaux et différents. » (*Parallèle I*, 4) Même parmi les Anciens, le disciple est souvent supérieur à son maître ; selon l'Abbé, Aristote avait au moins eu raison de refuser d'imiter les « discours sublimes et fleuris » de Platon, éloignés des choses et des idées premières, et au lieu d'avoir « marché sur ses traces », il « semble s'être appliqué à suivre une autre route. » (*Parallèle I*, 46) Le loup et le petit chaperon rouge se retrouvent également à la croisée de deux chemins abstraits, qui sont en fait deux méthodes, une ancienne qui se perd dans les détails, « fleurie », retardataire, et l'autre directe, rapide, exacte, moderne. Ici, c'est le Loup qui est dans le droit chemin. Car dans ce conte étrange où tout est à l'envers (la fillette porte un nom masculin, son itinéraire est un voyage à reculons de sa mère à sa « mère-grand »), la destinée de chacun est inversée : par exception, l'enfant ne triomphe pas, elle est irrémédiablement avalée, le véritable héros étant le Loup, ce double du héraut des modernes qu'est compère Perrault.

Pour saisir la nature singulière du *Petit chaperon rouge*, il faut oublier qu'il s'agit d'un conte. Car ceci n'est pas plus un conte qu'une pipe. Tout au plus un conte pipé. Les personnages sont si peu développés que l'on dirait de simples fonctions narratives, en particulier la pauvre, jolie, ignorante et insouciant enfant qui est ravalée au rang de témoin ne servant guère qu'à faire une course relayant ses mères, du four à la huche. Voilà du Propp avant la lettre. La fillette de village est si abstraite qu'elle se confond avec un objet. Elle n'a pas plus d'existence que la chose qui la désigne. En ce sens, elle est à l'image du décor schématique où elle se meut, d'une maison à l'autre, par un chemin ou un autre, en passant à travers un bois et près d'un moulin dépourvus de tout détail. Le paysage, synthétique comme l'épure d'un géomètre, est propre à un problème élémentaire comme celui du « loup, de la chèvre et du panier de choux » ou à une expérience de pensée moderne⁸.

Dans ce décor abstrait, compère le Loup évolue comme le géomètre qu'il est. Il calcule immédiatement les distances relatives, la vitesse qu'il lui faut pour arriver le premier en courant « de toute sa force par le chemin qui était le plus court. » (*Contes*, 143) Le Loup incarne la rapidité et partant l'esprit moderne mathématique que manifestaient, comme on l'a vu, la machine à faire des bas de soie et l'invention des logarithmes qui avaient abrégé les opérations arithmétiques. Mais c'est surtout l'algèbre qui prouve avec plus de clarté la supériorité des Modernes sur les Anciens, toujours selon l'Abbé : « Pour ce qui est de la science des Nombres, il ne faut que voir la distance qu'il y a de notre Algèbre aux règles ordinaires de l'Arithmétique, pour connaître combien nous surpassons les Anciens de ce côté-là. On fait présentement par le secours de l'Algèbre plus de calculs en une heure, qu'on n'en faisait autrefois en dix jours, par les règles ordinaires de l'Arithmétique. » (*Parallèle IV*,

⁸ Dans l'album graphique où il a adapté *Le petit chaperon rouge* de Perrault pour les petits enfants, l'illustrateur Rascal a rendu manifeste le caractère schématique et géométrique de la scène en en offrant une vue d'ensemble, en plan, un croquis du paysage où ne figurent que les deux maisons (une rouge, l'autre blanche), les deux chemins (un en ligne droite, l'autre en lacets) au milieu de quelques arbres de la forêt.

114) Tout est question de vitesse. Quand, après avoir longuement traîné, le Petit chaperon rouge arrive enfin chez sa mère-grand, tout est perdu. Le Loup algébriste a déjà mis en place d'un côté et de l'autre de la porte un jeu dramatique qui repose sur une homologie fonctionnelle et une équivalence identitaire que Troubetzkoy (44) a rendu manifeste : devant la porte le Loup se fait passer pour le Petit chaperon rouge, mais dès qu'il tire la chevillette – véritable opérateur d'équivalence – et pénètre chez la mère-grand il la remplace en l'avalant. Quand à son tour l'enfant arrive enfin devant la porte, elle répète exactement ce que le Loup avait dit à sa place avant elle et devient ainsi une fillette-loup. Mais une fois que la bobinette choit et qu'elle entre, elle reprend son identité en se mettant toute nue dans le lit avec sa mère-grand-loup. Toc toc, qui est là ? Telle est bien la question dans un texte où l'identité de quiconque est chaque fois à déterminer, telle une inconnue.

Michel Serres a montré dans « Le jeu du loup » qu'il était possible de relever dans une fable comme *Le Loup et l'Agneau* de La Fontaine tout un système rationnel et algébrique lourd de conséquences. Chez Perrault, il y a lieu de hasarder une conjecture du même ordre. En effet, serait-il si chimérique de voir dans *Le petit chaperon rouge* une image du langage mathématique ? Dans cette histoire, où la raison du plus moderne semble être la meilleure et où tout s'enchaîne comme un raisonnement logique, le jeu d'échanges d'identité des personnages ne pourrait-il pas figurer le jeu de transpositions de termes nécessaire pour résoudre des équations ou même simplement la fonction logarithmique dont l'Abbé avait si bien vanté les mérites ? Car en franchissant le seuil après avoir frappé à la porte – ce symbole par excellence de transformation – et tiré la chevillette, chaque être change de signe : le masculin en féminin, le positif en négatif, l'addition en soustraction. Comme en mathématiques, tout possède ici son inverse. La galette et le petit pot de beurre, à l'origine objets de médiation entre les mères, supplément alimentaire que l'une envoyait à l'autre, seuls capables de protéger l'enfant à la manière d'un talisman ou d'un objet transitionnel, sont alors écartés sur la huche comme le reste d'une opération. Le jeu des énigmes peut dès lors commencer. L'enfant est désormais face au monstre, mais, dans cet univers, qui semble préfigurer celui qu'Alice visitera des siècles plus tard, où tout s'inverse comme dans un miroir, c'est la fillette qui est à présent chargée de poser les questions.

Contrairement à la version monotone des frères Grimm, le fameux dialogue mime un rituel – une sorte d'extrême-onction burlesque appliquée sur différentes parties du corps – et constitue en même temps un jeu verbal mené avec l'exactitude d'une équation, la vitesse d'un logarithme et le rythme d'un poème. Un duo légendaire, œdipien, où le monstre et l'enfant ont inversé leurs rôles, un

morceau composé de cinq fameuses répliques qu'on est invité à lire les yeux grand ouverts et à écouter de toutes ses oreilles si l'on ne veut pas soi-même être avalé à son tour⁹ :

Ma mère-grand, que vous avez de grands bras !
C'est pour mieux t'embrasser, ma fille.
Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes !
C'est pour mieux courir, mon enfant.
Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles !
C'est pour mieux écouter, mon enfant.
Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux !
C'est pour mieux voir, mon enfant.
Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents !
C'est pour te manger.

Comme l'a signalé Anne-Marie Garat, « à chaque question, absolument identique de forme, le Loup répond par une réplique presque identique, à de menues différences près. » (149) Or, ces subtiles variations révèlent peu à peu un ordre secret, car de ces cinq réponses les trois centrales sont moulées dans la même matrice (*C'est pour mieux + verbe + mon enfant*) et elles signalent les actions que pour se sauver l'enfant aurait dû faire (*courir, voir*) ou ne pas faire (*écouter le loup*). En revanche, la première et la dernière réponses, qui semblent embrasser les autres restantes, comprennent un pronom « te » qui renvoie à l'acte même d'énonciation : « C'est pour mieux t'embrasser, ma fille ». Ainsi, au cours de cet échange verbal, compère Perrault réalise une opération de transpositions de termes dont la résolution est la vérité nue : « C'est pour te manger ». Les termes « mieux », « mon enfant », « ma fille » ont disparu à présent dans le puits du discours, comme si on les avait neutralisés. L'enfant, interprète pitoyable, rejoint pour de bon sa mère-grand dans l'obscurité totale du temps passé. Les deux expressions du mystère féminin sont désormais à égalité. Néant. Zéro. Perrault ne se trompait pas : l'algèbre est bien performante.

Loin de la conclusion heureuse des frères Grimm, le dénouement du Petit chaperon rouge de Perrault est plus tranchant qu'un couperet. La mort survient comme la résolution d'une équation. Nulle résurrection n'est ici concevable, même sous forme de césarienne : « Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea ». Point final. Point de reste. La délivrance tiendra sans doute lieu de dessert. Le compte est bon. Le conte en est d'autant meilleur. Pour un peu, une fois remis de la surprise terminale, on serait tenté d'y mettre le sceau mathématique : Q.E.D. Mais, malgré son déshabillé et celui du Loup, la fillette n'a pas su ni eu le temps de voir la vérité nue. Seul le lecteur (ou la lectrice) est désormais capable de tirer la leçon de cette expérience de pensée que Perrault nous propose en application de ses idées modernes, seul lui (ou elle) a la

⁹ Pour une plus grande clarté expositive, le texte du dialogue (*Contes*, 144-145) apparaît ici verticalement et les mots sont systématiquement soulignés pour mettre en relief sa structure de composition.

possibilité de revenir sur ses pas, de s'arrêter à la croisée des deux chemins pour choisir, après y avoir vite et bien réfléchi, la voie à suivre, du côté des Anciens ou des Modernes.

Références biographiques

ARCANGELI, Margherita, « Expérience de pensée (GP) », in Maxime Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, [<https://encyclo-philo.fr/experiences-de-pensee-gp>], 2017 (consulté le 15 février 2022)

BOUCHENOT-DECHIN, Patricia, *Charles Perrault*, Paris, Librairie Arthème, Fayard, 2018.

BROWN, James Robert, *The Laboratory of The Mind. Thought Experiments in the Natural Sciences*, London and New York, Routledge, 1991.

DE FONTENAY, Élisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Points », 1998.

DE QUINCEY, Thomas, *L'énigme de la Sphinx*, traduction et postface de Boris Donné, Allia, 2019.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Hachette, 1987.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance II. 1851-1858*, Jean Bruneau (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », in Anne-Marie Lecoq (dir.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 2001, p. 7-218.

FUMAROLI, Marc, « Les contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Décembre 2014, n°4, p. 775-786.

GARAT, Anne-Marie, *Une faim de loup. Lecture du Petit chaperon rouge*, Arles, Actes Sud, Coll. « Babel », 2004.

GAUCHERON, Jacques et Marc Soriano, « Dialogue pour un dialogue », *Europe*, n°739-740, « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, p. 156-162.

GONZALEZ, Francisco, « Les comptes de Charles Perrault ou parallèle des fables anciennes et des mathématiques modernes », in Amelia Gamoneda & Víctor E. Bermúdez (dir.), *Inscriptions littéraires de la science* [ouvrage électronique], *Épistémocritique*, 2017, www.epistemocritique.org, p.129-141. ISBN 979-10-97361-06-8

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Qu'est-ce qu'une expérience moderne du passé ? Lire en Moderne selon Charles Perrault », *Littératures classiques*, 2011/2, n° 75, p. 197-216.

PASTOUREAU, Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 2019.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, avec *Le Poème du Siècle de Louis Le Grand*, Tome I, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde l'éloquence*, Tome II, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1690.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Tome III, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1692.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes où il est traité de l'astronomie, de la géographie, de la navigation, de la guerre, de la philosophie, de la musique, de la médecine*, Tome IV, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1697.

PERRAULT, Charles, *Mémoires de ma vie*, Paul Bonnefon (dir.), Paris, Librairie Renouard, 1909.

PERRAULT, Charles, *Contes, suivis du Miroir ou la Métamorphose d'Orante, de La Peinture et du Labyrinthe de Versailles*, Jean-Pierre Collinet (dir.), Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1996.

PERRAULT, Claude, *Essais de physique*, tome 3, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1680.

RASCAL, *Le petit chaperon rouge, d'après Charles Perrault*, Paris, L'École des loisirs, Pastel, 2002.

ROQUE, Georges, *La cochenille, de la teinture à la peinture*, Paris, Gallimard, Coll. « Arts et artistes », 2021.

SCARRON, *Le Roman comique*, Émile Magne (dir.), Paris, Garnier Frères, 1973.

SERRES, Michel, « Le jeu du loup », in Henri Van Camp (dir.), *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, Bruxelles, 1976, p. 229-247.

SLOTERDIJK, Peter, *Sphären I. Blasen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998.

SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

SORIANO, Marc, « Charles Perrault, classique inconnu », *Europe*, n° 739-740, « Charles Perrault », novembre/décembre 1990, p. 3-10.

TROUBETZKOY, Vladimir, « De l'art d'accommoder les grands-mères : la Belle et le Chaperon », *Littératures* 24, printemps 1991, p. 29-52.

VERDIER, Yvonne, *Le petit chaperon rouge dans la tradition orale*, Paris, Allia, 2014.

Francisco González. Professeur à l'Université d'Oviedo (Espagne), spécialiste en littérature française moderne et contemporaine, pendant ces vingt dernières années il a voué sa recherche aux études épistémocritiques. Il est notamment l'auteur de *La scène origininaire de Madame Bovary* (1999), de *Literatura francesa del siglo XX* (2006) et *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* (2012). Également traducteur, il a réalisé en espagnol les éditions critiques de *Historia del rey de Bohemia* de Charles Nodier (2016), une anthologie des écrits de jeunesse d'Antonin Artaud *Las intermitencias*

del ser (2019) et l'édition des essais de Henri Poincaré *Las ciencias y las humanidades* (2017) et *La invención matemática* (2018), mathématicien auquel il a consacré de nombreux travaux.

Matilde Manara
Collège de France

« Weder Kindheit noch Zukunft ». Rilke et l'expérience de pensée

Mots clés : Expérience de pensée, Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*

Résumé : Alors que la plupart des écrivains modernistes tiennent la vie et la littérature pour foncièrement incompatibles, Rilke considère les deux dimensions comme complémentaires, voire comme coïncidentes. La poésie n'est pour lui pas tant une manière de fuir la réalité qu'un moyen de s'y immerger davantage, en transformant le monde extérieur en caisse de résonance du monde intérieur.

Cette vision encore romantique des rapports entre l'œuvre et son créateur ne l'empêche pas de faire des *Élégies de Duino* un véritable journal de laboratoire : le « Je » y est à la fois scientifique et cobaye d'une expérience de pensée dont sont notifiés les réussites, mais aussi et surtout les échecs. Souvent interprétés comme une question rhétorique, les vers initiaux du cycle (« Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre / les ordres des anges ? ») constituent ainsi l'exposé d'un *puzzling-case* que le reste du cycle va développer dans tous ses aspects.

Nous nous proposons d'analyser certaines expressions optatives (subjonctif, questions rhétoriques, adynaton) auxquelles Rilke a recours dans *Les Élégies de Duino* – et dans la *Neuvième Élégie* en particulier – en les regardant comme exemplaires de l'expérience de pensée moderniste.

1. Le laboratoire des *Élégies*

Lorsqu'on tâche de mettre la poésie de Rainer Marie Rilke en miroir avec l'époque dont elle est issue, elle paraît à première vue plus proche du romantisme que des expériences modernistes. Alors que les écrivains qu'on reconduit à ce courant tiennent la vie et la littérature pour foncièrement incompatibles – et ce en réaction aux excès de subjectivité romantique –, Rilke considère les deux dimensions comme complémentaires, voire comme coïncidentes¹. L'art n'est pour lui pas tant une

¹ Sur l'appartenance de Rilke au néo-romantisme allemand voir H. R. Klieneberger, « Rilke's Elendsfiguren and the Romantic Tradition », *Colloquia Germanica*, vol. 21, no. 4, 1988, pp. 288–305 et Lawrence Ryan, « Die Krise des Romantischen bei Rainer Maria Rilke », dans W. Paulsen, *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Vorträge des zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1969, p. 131-151. Ryan maintient notamment que Rilke « reste au fond dans l'antichambre de la modernité : il conserve encore par certains traits l'orientation romantique vers une unité entre le moi sensible et le monde vécu, il ne se débarrasse pas encore de l'héritage romantique comme le ferait plus explicitement un Gottfried Benn » (« *bleibt im Grunde genommen im Vorhof der Moderne stehen: er behält noch immer die romantische Ausrichtung auf eine Einigkeit von fühlendem Ich und erlebbarer Welt in manchen Zügen bei, er streift das romantische Erbe noch nicht ab, das etwa von einem Gottfried Benn klarer durchschaut wurde* », *ibid.*, p. 142, ma traduction). Pour une réflexion sur les liens de Rilke (en particulier celui des *Elegies* et des *Sonnets à Orphée*) avec le modernisme européen voir en revanche Hugo Hengl, *Pessoa et Rilke : Modernisme et poétiques acroamatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; Larson Powell, *The Technological Unconscious in German Modernist Literature. Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin*, Rochester, Camden house, 2008 ; Claudia Öhlschläger, « "... dieses Ausfallen des Gegenstandes." Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion », dans : *Poetik der Krise : Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*, éd. par

manière de fuir la réalité qu'un moyen de s'y immerger davantage. L'une de ses images les plus célèbres veut que les poètes soient « les abeilles de l'invisible² » : leur entreprise consiste en la découverte et la transmission de ce qu'aucun autre savant ne pourrait saisir. Certes, le rapport au langage et la découverte de son opacité sont pour lui les raisons principales pour lesquelles l'homme a perdu le rapport immédiat avec les choses. Mais à la différence d'un Valéry ou d'une George Eliot, cette opacité peut et doit être surmontée. Afin d'aboutir à la connaissance de l'invisible et d'en restituer au moins le bruissement – ou, pour filer la métaphore des abeilles, le bourdonnement – il est nécessaire selon Rilke de s'exposer personnellement à la débâcle du langage et, avec lui, du poème. Cette vision somme toute romantique des rapports entre l'œuvre et son créateur ne l'empêche pas de faire de son œuvre peut-être la plus ambitieuse, les *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*), un véritable journal de laboratoire. Le sujet lyrique y est à la fois scientifique et le cobaye d'une expérience de pensée qui se déroule en deux étapes : d'abord, la sublimation de la parole lyrique (comment rendre invisible ce qui a jusqu'ici été dicible en poésie ?), opérée dans les trois premiers textes du cycle ; ensuite, sa condensation (comment rendre dicible ce qui a jusqu'ici été invisible en poésie ?), qui occupe les quatre derniers. Une phase de réajustement, correspondant aux trois élégies centrales, assure la transition d'un univers où les défaillances du langage suscitent de la douleur (le *Ach* de la lamentation) à un autre où elles suscitent de l'émerveillement (le *Oh* de l'hymne).

2. L'échec de l'adresse lyrique

Comme tout journal de laboratoire qui se respecte, les *Élégies* se doivent de notifier non seulement les réussites, mais aussi et surtout les échecs de l'expérience qui y est reportée. On pourrait notamment regarder les célèbres vers initiaux – « Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre / les ordres des anges ? » (« Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen ? », *Élégies*, p. 8) – comme l'énoncé d'un problème auquel le cycle se propose de répondre³. En effet, si

Hans Richard Brittnacher, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000, pp. 230-249 ; Manfred Engel, *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegie und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 1986 ; et Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven, Yale University Press, 1954.

² « Notre tâche est de nous emprendre si profondément, si douloureusement et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible » (Rilke, « Lettre à Witold von Hulewicz du 13 novembre 1925 », *Correspondance*, tr. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976, p. 590).

³ L'idée que la littérature puisse servir un but semblable à celui visé par la démarche dite du « puzzling case » (analogie de l'expérience de pensée, cette démarche prévoit la solution d'un problème théorique complexe à travers la mise en place d'une expérience hypothétique dont sont envisagées toutes les conséquences) a été explorée entre autres par Paul Ricœur. Les récits et les expériences de pensée partageraient le fait d'exploiter la narration comme moyen pour la

nous avançons dans la lecture de cette première élégie, nous remarquons que le « Je », après avoir brièvement exposé les deux conséquences possibles de son geste (s'il criait, soit il ne serait pas entendu des anges, soit il mourrait par le « trop de présence » qui émane de ces créatures), semble renoncer à son interrogation. En témoigneraient les vers immédiatement suivants : « Du coup, je me contiens, je ravale le cri d'appel / d'obscurs sanglots » (« Und so verhalte ich mich und verschlucke den Lockruf / dunkelen Schluchzens », *Élégies*, p. 8). Mais voilà que, aussitôt rejeté, le questionnement revient.

[...] Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen ? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
wiedersähen ; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

([...] À qui, hélas, pouvons-nous
recourir ? Ni aux anges, ni aux hommes,
et les bêtes, sagaces, flairent bien
que nous ne sommes pas vraiment en confiance
dans le monde expliqué. Tout juste s'il nous reste
un arbre ou l'autre sur la pente, à revoir
jour après jour : s'il nous reste la route d'hier
et quelque fidèle habitude, trop choyée,
qui, de se plaisir de nous, ne repart plus.) (*Élégies*, p. 8, v. 8-21)

Dès le début de la *Première Élégie*, le destin de l'homme est placé sous le signe du manque. D'une part, car ni les anges, ni les autres hommes, ni les animaux ne peuvent combler son besoin ; d'autre part, car à son tour aucun de ces êtres n'est dit avoir besoin de lui⁴. D'où vient, se demande prompt le « Je », un tel inassouvissement ? Du fait que, des siècles durant, l'homme s'est servi des mots pour domestiquer la réalité autour de lui. À force d'arpenter le monde, il l'a réduit à une réserve exploitable à sa guise (un « gedeutete Welt »). Avec le temps, le langage a commencé à montrer ses failles, et cette réalité si familière et domestiquée est devenue inquiétante : celle qui paraissait une explication des choses s'est révélée une simple interprétation (le recours au mot « deuten » permet de maintenir l'ambiguïté, car le terme signifie à la fois « expliquer » et « interpréter »). Le paysage qui environne le « Je » se montre désormais comme une sorte de toile de fond où sont peints des repères conventionnels : l'arbre sur la colline, la route si souvent parcourue, la nuit solitaire (« Tout juste s'il

conquête d'un type particulier d'identité, délivrée des paradoxes dans lequel on tombe lorsque on l'envisage d'un point de vue logico-philosophique (Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304).

⁴ Le verbe « brauchen » occupe une place importante dans le vocabulaire rilkéen, où il est utilisé à la fois au sens de « manquer de » et de « nécessiter ».

nous reste / un arbre ou l'autre sur la pente, à revoir / jour après jour : s'il nous reste la route d'hier / et quelque fidèle habitude, trop choyée, / qui, de se plaire de nous, ne repart plus »).

Ces éléments prétendument naturels et rassurants se succèdent comme sur un écran et recouvrent, au moins temporairement, l'abîme qui s'est ouvert derrière les apparences. On se dirait plongé dans la plus typique des situations platoniciennes : sauf que, contrairement à l'esclave de la *République*, le « Je » des *Élégies* ne se résigne pas à considérer les choses qu'il voit comme des illusions. Au lieu de sortir de la caverne, il préfère consacrer le reste du cycle à rendre l'inhabitabilité de cette dernière (le fait de ne pas être « *verlässlich zu Haus* » dans le monde), condition essentielle pour l'habiter. Or, une telle opération ne peut passer que par le renouveau de son attitude vis-à-vis du langage. Au lieu de se servir des mots pour cerner les choses, il doit accepter que les choses se montrent telles quelles : si les domaines du dicible et du visible se trouvent si étroitement liés chez Rilke, c'est que le regard est idéalement capable de voir ce qui ne peut pas être dit et que la voix dit ce qui ne peut pas être vu. Ni l'une ni l'autre de ces deux facultés ne peuvent toutefois être pleinement exercées jusqu'à ce que le « Je » n'accepte son manque – et donc aussi son besoin – comme constitutifs. On comprend dès lors qu'un tel chemin ne serait pas parcourable si Rilke, en accord avec d'autres poètes comme Eliot ou Valéry (dont on sait qu'il rêvait d'une histoire de la littérature sur le modèle des études du « Livre de Job ou [...] du Cantique des Cantiques sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus⁵ »), tenait la poésie et la vie pour incompatibles : pour atteindre l'objectif fixé, il lui est nécessaire de croire que les *Élégies* vont mener à un changement radical dont lui-même sera le premier témoin⁶.

3. L'échec de la rhétorique

Avant de se lancer dans une telle entreprise, le « Je » doit être sûr qu'aucune aide ne lui viendra des sources dans lesquelles la tradition lyrique a puisé jusqu'ici. Le problème énoncé en début de cycle – pourquoi et pour qui doit-on être poète si rien ni personne n'a besoin de notre chant ? – est

⁵ Paul Valéry, « L'enseignement de la poétique au Collège de France » (1937), *Œuvres*, éd. établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, t. I, p. 1439.

⁶ Au moment d'envoyer à Lou Salomé son poème *Retournement*, Rilke explique qu'il a donné au texte ce titre « sans le vouloir [...] car il représente le retournement qui va bien finir par arriver un jour si je dois vivre » (Rilke, « Lettre à Lou Salomé 20 juin 1914 », *Correspondance*, p. 299-300). La proximité chronologique et thématique du poème avec les *Élégies* nous encourage à penser que l'auteur a ressenti de la même manière l'expérience vécue par le « Je » lyrique dans son cycle. Et effectivement, toute de suite après avoir achevé l'œuvre, Rilke écrit à la Princesse de Tour et Taxis : « Enfin / princesse, enfin le jour béni, ô combien béni où je puis vous annoncer [...] l'achèvement des / *Élégies* / au nombre de : / DIX ! / [...]. Le tout en quelques jours ; ce fut une tempête qui n'a pas de nom, un ouragan dans l'esprit (comme autrefois à Duino) ; tout ce qui est "fibre et tissu" en moi, a craqué – quant à manger durant ce temps, il ne fallait pas y songer, Dieu sait, qui m'a nourri » (Rilke, « Lettre à la Princesse de Tour et Taxis du 11 janvier 1922 », *Correspondance*, p. 316).

loin d'être résolu et il reste des pistes à explorer. Peut-être que les amants (die Liebenden), si souvent invoqués par les poètes, ont encore besoin d'être chantés ? Ou bien les jeunes, ceux qui sont morts d'une mort précoce (die Frühentrückten) et que le temps risque de faire oublier ? Au bout de la *Première Élégie*, ces deux destinataires possibles sont exclus : les amants, car leur symbiose les destine à se dissoudre l'un dans l'autre ; les jeunes défunts, car ils sont des « déshabitu[és] du Terrestre » et ne peuvent par conséquent plus être touchés par lui. La quête reprend donc au point de départ. L'attaque de la *Deuxième Élégie* revoit le « Je » s'adresser aux anges et se comparer avec eux :

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
S p i e g e l, die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.

(Réussites premières, favoris de l'univers,
chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore
de toute création – pollen de la divinité en fleurs,
attaches de lumière, couloirs, degrés, trônes,
espaces faits d'essence, pavois de plaisir, tumulte
de tempétueuse extase et soudain, isolés,
miroirs : où la beauté qui d'eux ruisselle
est puisée et rendue à leur propre face.) (*Élégies*, p. 22, v. 10-17)

Ce qui attire notre attention dans cet extrait, c'est le catalogue d'images mobilisées pour désigner les anges. Pour l'instant, le « Je » ne s'est pas encore converti à un emploi non utilitaire des mots – comme nous le verrons, il ne sera en mesure de le faire qu'à partir de la *Neuvième Élégie* – et sa description demeure assez grandiloquente. Pour restituer le caractère surhumain des créatures, le « Je » croit opportun de pousser la langue allemande jusqu'à ses limites, en combinant des éléments issus du monde naturel et du monde abstrait (« chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore / de toute création », où « de toute création » est génitif des deux termes ; « pollen de la divinité en fleurs » ; « attaches de lumière » ; ou encore « couloirs, degrés, trônes, / espaces faits d'essence », où « d'essence » est génitif des quatre termes). Il espère ainsi restituer le sentiment d'ineffabilité qui l'a saisi. Or, la synesthésie, comme d'autres figures visant l'expression de l'extraordinaire (l'oxymore, l'hyperbole, l'adynaton, etc.), ne fait que l'éloigner de son but. Non seulement les anges continuent de ne pas répondre à ses appels, mais le monde entier paraît d'accord pour l'ignorer.

[...] Denn es scheint, dass uns alles
verheimlicht. Siehe, die Bäume s i n d ; die Häuser,
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.

([...] Car il semble que tout conspire
à nous tenir secrets. Vois, les arbres sont ; les maisons
que nous habitons durent. Nous seuls,
nous passons devant tout comme un commerce aérien.) (*Élégies*, p. 22, v. 38-41)

Dans la première partie du cycle et dans ce passage en particulier, le silence des choses est interprété comme un signe d'indifférence, voire de conspiration que l'univers tramerait contre le « Je ». Arbres (les mêmes qui, dans la *Première Élégie*, indiquaient un monde trop connu et trop domestiqué) et maisons (symboles par excellence de la maîtrise humaine sur la nature) ont respectivement la chance d'« être » et de « durer ». Puisque leur essence coïncide avec leur apparence sensible, ils peuvent tirer tous les deux leur sens du fait de simplement exister. Le « Je » n'arrive en revanche pas à trouver sa valeur dans la durée, mais traverse les expériences avec la rapidité d'un échange d'air (le mot « Austausch » nous paraît ici employé dans une acception concrète et non pas métaphorique, comme le laisse entendre Jaccottet). C'est en vertu de ce constat que les amants lui semblent pour un moment partager sa condition. Tout en accomplissant des gestes éphémères (caresses, rires, mots gentils), ceux-ci arrivent à deviner « la durée pure » (*Élégies*, p. 23) par l'intensité de leur ressenti. Pressé de les interroger, le « Je » les invoque à nouveau : « Vous vous saisissez. Avez-vous des preuves ? » leur demande-t-il avec la rigueur d'un scientifique. Mais les amants ne répondent pas de manière satisfaisante à ses questions : s'il est vrai que la passion leur fait toucher « presque l'éternité », un tel état de présence à eux-mêmes se termine au moment où on passe de l'attente (« la crainte des premiers regards, la rêverie à la fenêtre ») à la consommation de l'amour (« quand chacun lève / et porte l'autre à ses lèvres »).

Le modèle idéal est offert au « Je » par les stèles attiques. Dans les corps immobiles qui y sont gravés (« les mains, / qui posent sans peser, malgré la force qu'il y a dans les torsos » (« der Hände, / wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht », *Élégies*, p. 24), coïncident à la fois la maîtrise et l'abandon, l'accomplissement et la suspension. Mais à la différence des peuples anciens qui les ont bâties, l'homme moderne ne trouve plus dans les mythes du passé de quoi se ressourcer pour l'avenir. « Notre cœur toujours / nous surpasse » (« das eigene Herz übersteigt uns / noch immer wie jene », *ibid.*), explique le « Je » aux amants avant de prendre congé, « et nos regards ne peuvent plus le suivre en des images qui l'apaisent » (« Und wir können ihm nicht mehr / nachschauen in Bilder, die es besänftigen », *ibid.*). Une telle prise de conscience marque un progrès important depuis le début de l'élégie. Devant la « prudence des gestes » (« die Vorsicht / menschlicher Geste », *ibid.*) représentés sur les stèles grecques, la rhétorique monumentale mobilisée pour décrire les anges s'est révélée caduque. Pour dire ce qui ne se donne pas à voir, la solution n'est pas le divorce avec le langage quotidien, mais sa reconquête.

4. L'échec de la logique

Ce n'est que sept poèmes plus tard que le « Je » parvient à une telle réconciliation. Étroitement liée à la *Première* et à la *Deuxième*, la *Neuvième Élégie* est considérée par la plupart des critiques rilkéens comme le tournant fondamental du cycle⁷. Ici, on assiste au passage de la plainte (le cri suffoqué en sanglots de la *Première Élégie*) à l'hymne : autrement dit, d'une absence vécue comme privation à une absence vécue comme richesse. Comme la *Première*, la *Neuvième Élégie* s'ouvre avec une question et se termine avec une affirmation. Entre incipit et explicit – rédigés déjà en 1912 alors que le reste du poème date de 1922 – Rilke déploie un discours dont l'argumentation est l'une des plus solides qu'on puisse trouver dans la poésie moderniste. Seulement, cette structure rationnelle ne se donne pas à voir immédiatement.

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) – : warum dann
Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend,
sich sehnen nach Schicksal ? ...

(Pourquoi, s'il est possible de passer notre délai
d'existence en laurier, un peu plus sombre que tout
autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord
de feuille (ou sourire de quelque vent) – : pourquoi
ce devoir d'être de l'homme – et, fuyant le destin,
languir auprès du destin ? ...) (*Élégies*, p. 79, v. 1-6)

Syntaxe et ponctuation de cette première strophe relèvent de l'anacoluthie. Nous avons en fait ici une seule proposition interrogative, mais qui est entrecoupée par une concessive (« s'il est

⁷ C'est notamment le cas chez Jacob Steiner (*Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969, p. 204) et de Manfred Engel, qui tient la *Septième* et la *Neuvième* pour les *Élégies* qui nous offre « le meilleur exemple de la compensation humaine des apories de l'existence humaine » (« das wichtigste Beispiel für einen humanen Ausgleich menschlicher Daseinsaporien [...] », *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche Lyrik*, op. cit., p. 134, ma traduction). Une interprétation analogue est offerte par L. Komar (*Transcending Angels : Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and Lo of Nebraska Press, 1987), ainsi que par le Blanchot de *L'espace littéraire*, qui interprète le texte comme une conversion : « Par la conversion, tout est tourné vers l'intérieur. Cela signifie que nous nous tournons nous-mêmes, mais que nous tournons aussi tout, toutes les choses auxquelles nous avons part. C'est là le point essentiel. L'homme est lié aux choses, il est au milieu d'elles, et s'il renonce à son activité réalisatrice et représentative, s'il se retire apparemment en lui-même, ce n'est pas pour congédier tout ce qui n'est pas lui, les humbles caduques réalités, mais plutôt pour les entraîner avec lui, pour les faire participer à cette intériorisation où elles perdent leur valeur d'usage, leur nature faussée et où elles perdent aussi leurs étroites bornes pour pénétrer dans leur vraie profondeur. Ainsi cette conversion apparaît-elle comme un immense travail de transmutation, dans lequel toutes les choses se transforment et s'intériorisent en nous devenant intérieures et en devenant intérieures à elles-mêmes : transformation du visible en invisible et de l'invisible en toujours plus visible ; là où le fait d'être non-éclairé n'exprime pas une simple privation, mais l'accès à l'autre côté qui n'est pas tourné vers nous ni éclairé par nous » (Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 179-180).

possible... »), une incidente (« un peu plus sombre... ») et une modale qui se réfère à l'incidente (« avec ces vaguelettes... »). Ce n'est qu'après la répétition du « pourquoi » et une autre incidente (« fuyant le destin ») que le « Je » parvient à boucler son énoncé. Aussi gauchement formulée qu'elle puisse paraître, la question qu'il pose paraît tout à fait logique au lecteur arrivé à cette étape du cycle. La comparaison avec une plante n'est pas chose nouvelle dans les *Élégies*, puisqu'au moins quatre fois déjà, elle a servi à définir la nature humaine par antithèse⁸. Cette fonction contrastive se double ici d'une fonction identificatrice : arbre des poètes, le laurier est aussi la plante dans laquelle se transforme Daphné pour déjouer Apollon. Sa présence dans le texte n'est donc pas une simple allusion à la gloire poétique, mais aussi et surtout à la métamorphose (die Verwandlung) qui s'avérera être le but du cycle entier⁹. La place accordée à la description du laurier (« un peu plus sombre que tout / autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord / de feuille ») ne fait du reste que renforcer la double visée de la comparaison. D'une part, les détails que le « Je », dans un élan de botaniste, ajoute à sa description contribuent à creuser l'écart entre la plante et l'homme, entre ce qui a et ce qui n'a pas de « bords » ; d'autre part, ils suggèrent que l'histoire de Daphné n'est pas un mythe infondé, mais une transformation qui peut être documentée et qui est donc « possible ».

Nous pouvons paraphraser comme suit la question posée dans ces vers : pourquoi l'homme fuit-il et poursuit-il en même temps son destin de créature transitoire ? Après avoir établi qu'une telle attitude ne s'explique ni par la quête du bonheur (« cette avancée prématurée d'une perte immanente », « dieser voreilige Vorteil eines nahen Verlusts », *Élégies*, p. 79) ni par la curiosité, ni encore par l'amour, le « Je » énumère les trois causes qui sont pour lui à la base du comportement humain. Nous fuyons et poursuivons notre destin d'abord parce que « c'est beaucoup d'être ici » (« weil Hiersein viel ist », *ibid.*) ; ensuite parce qu'« apparemment tout l'ici a besoin de nous » (« uns scheinbar / alles das Hiesige braucht », *ibid.*) ; et enfin parce qu'« avoir été terrestre, semble irrévocable » (« irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar », *ibid.*). Or, ces réponses ont l'air d'être absolument inconséquentes : à quoi sert de savoir que « c'est beaucoup d'être ici » ? Qui dit que tout « l'ici » ait besoin de nous ? Les élégies initiales n'avaient-elles pas montré le contraire ? Et encore, comment le fait d'être terrestre peut-il être « irrévocable » ?

Plus que tout autre passage du cycle, les premières strophes de la *Neuvième Élégie* nous mettent devant le conflit entre deux façons d'articuler la pensée : celle qu'on pourrait appeler la « logique de la logique », déployée en bonne et due forme en accord avec les règles du discours argumentatif ; et

⁸ Nous retrouvons la comparaison avec la nature (arbres et fleurs) dans la *Deuxième* (v. 39), dans la *Troisième* (v. 66), dans la *Quatrième* (v. 1) dans la *Sixième* (v. 1) et également dans la *Huitième Élégie* (v. 15).

⁹ Plus loin dans ce même texte, le « Je » reprendra le mot « Austausch », que nous avons trouvé avec une connotation négative dans la *Première Élégie* pour lui attribuer une valeur positive : « Quelle tâche », demandera-t-il à la terre « sinon de transformation, imposes-tu ? » (Rilke, *Élégies*, p. 85).

la « logique du poème », qui sort des sentiers battus en cherchant hors de l'argumentation classique les fondements pour sa réflexion. Rilke, suivant une démarche propre aux scientifiques, présente la première de ces deux logiques comme une étape qu'il faut traverser pour parvenir à la deuxième. Lorsqu'il exclut les hypothèses généralement avancées pour justifier l'attitude de l'homme vis-à-vis de son destin, il est donc à la fois en train de les inscrire dans son raisonnement et de les réfuter.

Au bout de trois strophes, les explications trompeuses ont été écartées et le champ d'action de la pensée lyrique circonscrit. Au lieu de chercher à maîtriser le devenir humain par le biais du langage, le « Je » va s'attaquer aux seuls domaines du réel qui se refusent à la verbalisation (et qui sont selon lui « les souffrances ; la pesanteur, / la longue expérience de l'amour, donc / rien que non-dicible », « Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein, / also der Liebe lange Erfahrung, — also / lauter Unsägliches », *Élégies*, p. 80). Puisque sa tâche ne consistera pas tant en la mystification qu'en un rabaissement de ces phénomènes indicibles au niveau des choses visibles, il ne va donc pas s'élever au-dessus du discours ordinaire comme il avait voulu le faire dans la *Deuxième Élégie*. C'est plutôt dans un mouvement de descente qu'il s'engage, et que Rilke décrit à l'aide d'une image parmi les plus célèbres des *Élégies* :

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des [Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsäglich, [sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun Enzian [...]

(Le voyageur, du versant de montagne, ne va pas rapporter
dans la vallée une poignée de terre, indicible à tous, mais
une parole conquise, un mot pur, la gentiane jaune
ou bleue [...]) (*Élégies*, p. 81, v. 29-32)

Pareil à un homme qui revient dans son village après une longue errance et veut rendre compte aux autres habitants de ce qui se trouve au-delà des frontières, le poète ne traduit pas son expérience dans des mots vagues ou inconnus. L'indicible doit être confié à des choses communes, sur la valeur desquelles il y a un accord entre les individus. On comprend dès lors que la « gentiane » évoquée dans ce deuxième extrait de la *Neuvième Élégie* n'est pas là pour désigner seulement une des fleurs les plus faciles à trouver dans les prairies de montagne ; cueillie pour ses pouvoirs bénéfiques, elle incarne aussi une connaissance fragile, mais résistante. Contrairement aux savoirs institutionnalisés comme la médecine, la transmission de cette connaissance se fait oralement et doit passer par la rencontre entre les gens. L'expression « parole conquise » n'indique pas tant une parole dont le « Je » se servirait pour contrôler la portion de réalité qu'elle désigne, qu'une parole permettant à cette même portion de réalité d'entrer dans l'univers intérieur de l'homme et y prendre vie.

[...] Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —

höchstens : Säule, Turm... aber z u s a g e n, verstehs,
 oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
 innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
 dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
 dass sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt ?
 Schwelle : was ists für zwei
 Liebende, dass sie die eigne ältere Schwelle der Tür
 ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
 und vor den künftigen..., leicht.

(Peut-être sommes-nous ici pour dire : maison,
 pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre –
 au mieux : colonne, tour... Mais *dire*, comprends-le,
 comme les choses mêmes jamais n'ont cru être
 intimement. Car la secrète ruse de cette terre
 muette, quand elle presse les amants, n'est-elle pas
 que toute chose dans leur émotion s'extasie ?
 Un seuil : qu'est-ce pour deux
 amants d'user un peu le seuil plus ancien
 de leur porte, à leur tour, après tant d'autres
 et avant ceux à venir..., légèrement.) (*Élégies*, p. 81, v. 32-42)

La juxtaposition entre « logique de la logique » et « logique du poème » qu'on voyait à l'œuvre dans les premières strophes de cette élégie s'est progressivement estompée. Dans l'extrait suivant, au sein du même énoncé se réunissent désormais instance dubitative (« peut-être sommes-nous ici... ») et assertive (« ...pour dire : »), question réelle (« la secrète ruse de cette terre... ») et rhétorique (« n'est-elle pas... »). La répétition du verbe *sagen* ne sert pas simplement au « Je » à mettre en avant l'importance de donner la voix aux éléments les plus quotidiens et pourtant moins présents dans la tradition lyrique (« pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre – au mieux : colonne, tour »). Le recours à l'épanorthose dans le passage de « um zu sagen », « pour dire », à « oh zu sagen », « mais dire », permet de passer d'un discours à visée utilitaire, marqué par la conjonction finale « um » vers un discours à visée expressive, marqué par la conjonction vocative « oh » : autrement dit, elle permet de passer du domaine de la logique à celui de la poésie.

5. La réussite du poème

Loin d'entraîner le « Je » dans le gouffre de la pensée analogique, ce glissement apporte à sa parole davantage de précision et d'efficacité. Un catalogue détaillé des choses qui restent à nommer suit la scène de la gentiane, qui place le lecteur face à un autre énigme. Pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre, colonne, tour : quel est l'élément commun à tous les composants de cette liste ? On comprend rapidement que ne sont évoqués ici que des objets fabriqués par l'homme. De même, on remarque que leur fabrication satisfait des besoins relativement simples : celui de se déplacer, de s'abreuver, de se laver, de se nourrir, de s'abriter et, au mieux (« höchstens »), celui d'élever des temples. Est-ce tout ou y a-t-il d'autres critères à découvrir ? Et si, plutôt que s'attarder

sur le type d'objets énumérés, on se concentrait sur la façon dont ils sont nommés ? La particularité des catalogues consiste du reste à souligner la spécificité de ses éléments en même temps qu'à en niveler les différences respectives : sa présence ici indique la possibilité d'entamer un rapport avec les choses qui puisse les rendre intelligibles dans leur singularité sans pour autant les domestiquer. De plus, cette liste se situe juste avant l'image de la maison des amants, invoquée en tant qu'exemple concret du rapport que le « Je » voudrait entamer avec les choses. Objet faisant lui aussi partie de la liste, le seuil usé (« verbrauchen » renvoie directement au « brauchen » de la *Première Élégie*) évoque un geste trivial et apparemment dépourvu de conséquences. Ici, il ne sert pas moins à marquer le passage d'une temporalité linéaire et individuelle, au sein de laquelle l'amour a une durée limitée, à une temporalité disjointe et intersubjective, où ce sentiment ne s'épuise jamais¹⁰.

Hier ist des S ä g l i c h e n Zeit, h i e r seine Heimat.
Sprich und bekenn. Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.
Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald
innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.
Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch die preisende bleibt.

(C'est ici le temps du *dicible*, *ici* sa patrie.
Parle et professe. Plus que jamais
les choses sombrent, qu'on peut vivre, car
ce qui prend leur place est un faire privé d'images,
un faire sous des écailles qui se desquament d'elles-mêmes,
dès que l'action, dessous, grandit et se délimite autrement.
Notre cœur, entre les marteaux,
persiste, comme la langue
entre les dents qui, en dépit de tout,
reste la louangeuse.) (*Élégies*, p. 82, v. 43-52)

Après avoir porté en exemple les amants et leur maison, le « Je » formule la phrase probablement la plus gnomique et importante de l'élégie : « C'est ici le temps du *dicible*, *ici* sa patrie » (« Hier ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat », *Élégies*, p. 83)¹¹. La traversée, littérale et métaphorique, du seuil lui a permis d'installer son discours dans un présent pur, où toute chose nommée se donne à voir dans son immanence. Suit une série de six impératifs détaillant la conduite

¹⁰ Le verbe substantivé « Retten » renvoie à une des formules les plus commentées de Hölderlin, dont nous savons qu'il est un modèle fondamental pour le Rilke des *Élégies*. Dans l'*Hymne des Titans*, nous lisons : « Mais dans le danger croît / ce qui sauve aussi » (*Œuvre poétique complète*, tr. de l'allemand par François Garrigue, Paris, éditions de la Différence, 2005, p. 824). C'est en particulier Heidegger qui reprend ces vers, en les interprétant comme une invitation du poète à chanter la disparition des dieux comme un danger qu'il faut embrasser dans toute son ampleur. Voir Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, tr. de l'allemand par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2001.

¹¹ Cette phrase complète l'« Être ici est splendeur » (« Hiersein ist herrlich ») de la *Septième Élégie*.

que le poète doit tenir lors de l'exécution de sa nouvelle tâche. Puisque la réalité est de plus en plus souvent soumise à la violence d'un langage utilitaire qui l'explique sans lui laisser le temps d'apparaître (et qui est par conséquent « un faire privé d'images »), cette tâche consistera essentiellement en un acte de parole. C'est seulement en louant les choses sensibles (« die erlebbaren », celles dont on peut faire expérience) qu'on leur assure la transition de l'univers extérieur à l'espace de l'intériorité, où elles seront à l'abri¹². Et c'est encore une fois à l'ange que de tels mots doivent s'adresser. Sourd aux cris de l'homme au moment où ce dernier avait besoin de lui, cette créature désormais inutile devient le garant de ses louanges. À lui, le poète ne va plus chanter l'ineffable comme il tentait de faire dans la *Deuxième Élégie* :

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche,
[...]
Sag ihm die Dinge.
[...]
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding –, und jenseits
selig der Geige entgeht. Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, dass du sie rühmst ; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – o unendlich – in uns ! wer wir am Ende auch seien.

(Loue à l'ange le monde, non pas l'indicible,
[...]
Dis-lui les choses.
[...]
Dis-lui combien heureuse peut être une chose, innocente, nôtre,
comment la plaintive douleur elle-même s'épanouit en forme pure,
sert comme une chose, ou meurt dans une chose – et de l'autre côté,
émane, radieuse, du violon. – Et ces choses, qui [vivent
d'adieu, comprennent que tu les célèbres ; passagères,
elles nous croient, nous les plus passagers, un pouvoir de sauver.
Nous voulons, nous devons, dans l'invisible cœur, les changer
entièrement – infiniment – en nous ! Qui que nous soyons à la fin.) (*Élégies*, p. 83, v. 53-66)

¹² Ce propos, Rilke le tire directement de Cézanne, que le poète admire plus que tout autre peintre. Ce qui le fascine dans ses tableaux, c'est l'alliance d'objectivité et de subjectivité : l'idée en somme qu'un objet ne puisse acquérir sa forme qu'à travers le regard de l'observateur. La représentation d'un paysage ou d'une nature morte n'est dès lors pas aboutie que lorsqu'elle a été décomposée et recomposée dans toutes les perspectives possibles. « On sait combien nous voyons mal les choses au milieu desquelles nous vivons ; il faut souvent que quelqu'un vienne de loin pour nous dire ce qui nous entoure ; il fallut donc commencer par écarter de soi les choses pour devenir capable par la suite de s'approcher d'elles de façon plus équitable et plus sereine, avec moins de familiarité, et avec un recul respectueux car on ne commençait à comprendre la nature qu'à l'instant où l'on ne la comprenait plus ; lorsqu'on sentait qu'elle était autre chose, cette réalité qui ne prend pas part, qui n'a point de sens pour nous percevoir, ce n'est qu'alors que l'on était sorti d'elle, solitaire, hors d'un monde désert. Et il fallait cela pour qu'on devînt artiste par elle ; il ne fallait plus l'éprouver en tant que sujet, dans la signification qu'elle avait pour nous, mais comme un objet, comme une grande réalité qui était là [...] » (Rilke, « Du paysage », *Œuvres en prose*, tr. de l'allemand par Rémy Colombat, Claude David, Bernard Lortholary et Claude Porcell. Édition publiée sous la direction de Claude David avec la collaboration de Rémy Colombat, Bernard Lortholary et Claude Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 742-743).

Si, dans la première partie du cycle, le devoir du « Je » consistait en la transformation du dicible en invisible – autrement dit, en le constat de l'échec du langage à représenter le monde –, dans les dernières élégies, on assiste au processus inverse. Cette même réalité que des mots trompeurs ont déformée jusqu'à la faire disparaître peut maintenant être énoncée. Le passage de l'impératif « dis » (« Sag ») à l'impératif « montre » (« Zeig », qui dans la traduction de Jaccottet est incompréhensiblement traduit à nouveau par « dis ») témoigne d'un tel changement, en mettant en relief la proximité entre les choses et les hommes. En louant l'existence transitoire (« vergänglich ») de la fontaine, de la cruche ou du verger, eux qui sont les plus transitoires (« die Vergänglichsten ») parmi les créatures parviennent en fait à interioriser leur propre temporalité comme une richesse. Le recours au zeugme permet de préciser le degré de cette identification : de l'être (« sein ») de la chose Rilke fait dépendre à la fois « heureuse », « innocente » et « nôtre », en scellant ainsi sa solidarité avec la nature humaine. C'est en vertu de leur destin commun (tous les deux « vivent d'adieu ») qu'hommes et choses peuvent se reconnaître mutuellement un pouvoir salvateur (« ein Rettendes », littéralement « quelque chose qui sauve »). Et c'est aussi pourquoi la strophe se termine par la conjonction du vouloir et du devoir (du « wollen » et du « sollen », construits en zeugme sur le mot « wir »). La tâche d'accueillir le monde extérieur dans son univers intérieur n'est plus perçue comme un service auquel le « Je » est contraint en tant que poète, mais comme un désir qu'il satisfait en tant qu'être humain.

Au niveau syntaxique, les vers qui suivent ont une structure moins complexe que ceux que nous venons de citer. Les fréquentes hyperbates sont remplacées par de nouvelles questions, que le « Je » adresse à la terre pour savoir s'il est vrai qu'elle rêve de « ressusciter » dans le cœur de l'homme. Son invocation à l'aide de l'apostrophe sert de preuve que le geste de nommer les choses n'a pas la forme d'un soliloque. Les fragments de réalité sensible que le poète abrite dans son intimité ont eux aussi un moyen de répondre, ce sans quoi aucune métamorphose ne pourrait être accomplie. Peu importe si leur réponse n'est pas reportée dans le poème : la conscience qu'un dialogue est possible suffit au « Je » pour bondir au-delà de son existence individuelle sans pour autant la répudier.

6. « Ni enfance ni avenir » : les *Élégies* comme expérience(s) de pensée

Siehe, ich lebe. Woraus ? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger...Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.

(Vois, je vis. Mais de quoi ? Enfance ni avenir
ne s'amenuisent...Un surcroît d'existence
me jaillit dans le cœur.) (*Élégies*, p. 84, v. 78-80)

De dubitative qu'elle était au départ, la *Neuvième Élégie* se termine de manière affirmative. Le problème énoncé en début de cycle a été examiné sous toutes les coutures et il ne reste plus qu'à établir s'il est vraiment insoluble ou si sa solution ne se trouve pas hors de la logique utilisée pour le formuler. Après avoir mis une dernière fois en avant la dimension du visible (« Vois, je vis »), le « Je » constate que, malgré l'écoulement du temps, « enfance ni avenir ne s'amenuisent » pour lui. Une quantité d'être aussi superflue qu'ineestimable (ceci est le double sens du mot « überzählig ») est en fait venue s'ajouter à son existence individuelle. Ancrée à celle d'autres créatures, la caducité qui l'angoissait autrefois s'est révélée être une source inépuisable de bonheur. Pour aboutir à une telle conscience, il a toutefois été nécessaire de dégrossir le genre lyrique à la fois de son ambition explicative (dont nous avons vu qu'elle fait sombrer les choses derrière l'écran d'une parole « privé[e] d'images »), de son ambition cognitive (le poète n'étant pas maître d'un savoir qu'il déverserait sur le monde, mais un sujet constitutivement manquant) et de son ambition encomiastique. De même, le discours argumentatif que nous avons vu à l'œuvre dans la *Neuvième Élégie* a dû être juxtaposé et réfuté par un discours à la logique apparemment défaillante. Or, c'est bien cette façon, méthodique mais anti-cartésienne, de raisonner (rendue évidente par la présence massive d'ellipses, hyperbates et anacoluthes) qui a permis au « Je » de restituer le paradoxe de la condition humaine : « fu[ir] le destin » et, pareil à une flèche qui pointe vers deux directions différentes, « languir auprès du destin ».

Chez Rilke, la perméabilité absolue de la vie et de la littérature fait que le savoir auquel aboutit le « Je » à la fin du cycle est immédiatement reconverti en pouvoir et offert sous forme de « surcroît d'existence ». Voilà pourquoi la place accordée au devenir est si importante : les *Élégies* s'offrent comme une expérience de pensée décrite au moment exact où elle se déroule. Si ses conditions sont énoncées de façon claire dès le début du cycle, ses résultats ne sont pas escomptés.

Cette équivalence entre le caractère transitoire de l'existence humaine et du poème a attiré à Rilke autant d'éloges que de critiques. D'une part, ses poèmes ont été célébrés par tout un courant de lecteurs d'héritage heideggérien comme l'illustration la plus accomplie de l'« être-au-monde » (le *Dasein*) de l'homme¹³. D'autre part, ils ont été accusés de prêcher la libération du langage subjectif de ses référents réels et de participer ainsi à la formation d'une esthétique du vague dépourvue de

¹³ Chez Heidegger, le « dire » du poète équivaut à « montrer, dévoiler ». En nommant les choses, le poète réussit à les faire apparaître. Dans ses réflexions sur Rilke, le philosophe considère que celui-ci n'arrive pas à saisir l'importance d'une telle opération de dévoilement. Tout en lui reconnaissant avoir atteint un équilibre entre univers intérieur et extérieur, hommes et choses, Heidegger lui reproche de s'être tenu à une vision dichotomique et fragmentaire de l'Être, lequel devrait au contraire se donner à voir tout entier dans le langage poétique. (Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986, p. 220-261).

toute substance¹⁴. Que l'on tienne son œuvre pour le triomphe de la « poésie pensante¹⁵ » ou pour un spécimen du jargon de l'authenticité néoromantique, le contraste entre ces deux interprétations montre que les problèmes avancés au long du cycle ne se laissent pas facilement domestiquer. Véritables expériences de pensée, ceux-ci ne le sont pas parce qu'ils demeurent à jamais irrésolus, mais parce qu'ils demandent au lecteur de s'embarquer en personne dans leur résolution.

Références bibliographiques

- RILKE, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, Leipzig, Insel-Verlag, 1923 ; *Les Élégies de Duino*, traduction française et postface de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, coll. « Poésie », 2008.
- ADORNO, Theodor, *Jargon de l'authenticité* [*Jargon der Eigentlichkeit : Zur deutschen Ideologie*, 1964], tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989.
- BLANCHOT, Maurice, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- ENGEL, Manfred, *Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 1986.
- HARTMAN, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven, Yale University Press, 1954.
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin* [*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1944], tr. de l'allemand par Henri Corbin et al., Paris, Gallimard, 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986.
- HENGL, Hugo, *Pessoa et Rilke : Modernisme et poétiques acroamatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- KLIENEBERGER, H. K. « Rilke's Elendsfiguren and the Romantic Tradition », *Colloquia Germanica*, vol. 21, no. 4, 1988, pp. 288–305.

¹⁴ Dans son *Jargon de l'authenticité*, Adorno avance à l'égard de Rilke une critique opposée à celle de Heidegger : « Dans la poésie lyrique comme en philosophie, le jargon trouve sa détermination dans la présupposition de sa propre vérité, en rendant présent l'objet auquel il tend comme si c'était un être sans tension à l'égard du sujet ; ce qui le dispose, avant tout jugement, à la non-vérité. [...] La langue de Rilke se tient sur la crête, comme beaucoup d'éléments irrationalistes à l'époque qui a précédé le fascisme. Non seulement elle produit l'obscurité, mais encore elle consigne un subconscient qui échappe à la rationalité chosique et proteste ainsi contre celle-ci. [...] Du fait que cette poésie lyrique s'émousse à l'égard de la vérité et de la précision de ses mots – même le plus vague devrait être déterminé comme vague, et non se faire passer pour du déterminé – c'est là une mauvaise poésie, malgré sa virtuosité » (Theodor Adorno, *Jargon de l'authenticité*, tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989, p. 99- 100).

¹⁵ Heidegger, *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 222.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia, « "... dieses Ausfallen des Gegenstandes." Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion », in : *Poetik der Krise : Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*, éd. établie par Hans Richard Brittnacher, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000, pp. 230-249.

O' LEARY, Joseph S., « *The Palm of Beauty: Yeats, Rilke, Joyce* », *Journal of Irish Studies*, vol. 21, 2006, pp. 36-48.

POWELL, Larson, *The Technological Unconscious in German Modernist Literature. Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin*, Rochester, Camden house, 2008.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

RICŒUR, Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304.

RILKE, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe, in vier Bänden mit einem Supplementband*, éd. par Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski et August Stahl, Francfort, Insel Verlag, 1996 (I : *Gedichte 1895 bis 1910* ; II : *Gedichte 1910 bis 1926* ; III : *Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge* ; IV : *Schriften zu Literatur und Kunst. Supplementband : Gedichte in französischer Sprache*) ; *Œuvres*, Paris, Seuil, 1966-1976 (I : *Prose*, éd. par Paul de Man, traduction française par Maurice Betz, Louis Desportes, Bernard Grasset, Jacques Legrand, Hélène Zylberberg, 1966, rééd. 1972 ; II : *Poésie*, éd. par Paul de Man, traduction française par Maurice Betz, Armel Guerne, Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet et Jacques Legrand, 1972 ; III : *Correspondance*, éd. par Philippe Jaccottet, traduction française par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, 1976).

RILKE, Rainer Maria, *Briefe in drei Bänden*, éd. Ernst Zinn et Ruth Sieber-Rilke, Francfort, Insel Verlag, 1987.

RILKE, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publiée sous la direction de Gerald Stieg, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

RILKE, Rainer Maria, *Œuvres en prose*, tr. de l'allemand par Rémy Colombat et al., éd. dir. par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

RILKE, Rainer Maria, *Correspondance*, tr. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976.

RILKE, Rainer Maria, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg "Benvenuta"*, Francfort, Insel Verlag, 2000.

RYAN, Lawrence, « Die Krise des Romantischen bei Rainer Maria Rilke », dans W. Paulsen, *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Vorträge des zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1969, p. 131-151.

STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969.

THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1930.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, éd. établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke. La pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2004.

Matilde Manara a étudié les lettres modernes à l'université de Sienne. De 2017 à 2020, elle a été allocataire d'une bourse Inspire-Marie Curie à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, où elle a obtenu un doctorat en littérature comparée avec une thèse sur la poésie moderniste intitulée *L'intelligence du poème. Poésie et essai chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale*. Elle a traduit et édité la correspondance entre Franco Fortini et Hans Magnus Enzensberger (*Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, Quodlibet, 2021). Elle est autrice d'une monographie sur Andrea Zanzotto (*Diplopie, sovrimpressioni. Andrea Zanzotto poeta e critico*, Pacini, 2021) et co-autrice d'un manuel de préparation à l'Agrégation en lettres modernes (*Formes de l'amours, sonnets de la modernité*, Atlande, 2020). Elle est actuellement ATER à l'Université de Lille 3.